

**UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
ESCUELA DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN**

**EFFECTOS DE LA COMUNICACIÓN TEATRAL
EN EL ESPECTADOR**

EDGAR AUGUSTO HERNÁNDEZ CASTRO

Guatemala, octubre de 2008

**UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
ESCUELA DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN**

**EFFECTOS DE LA COMUNICACIÓN TEATRAL EN EL
ESPECTADOR**

Trabajo de tesis presentado por

EDGAR AUGUSTO HERNÁNDEZ CASTRO

Previo a optar al título de

LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

Asesora
M.A. Aracelly Mérida.

Guatemala, octubre de 2008

**UNIVERSIDAD DE SAN CARLOS DE GUATEMALA
ESCUELA DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN**

CONSEJO DIRECTIVO

Director

Lic. Gustavo Adolfo Bracamonte Cerón

Representante Docente

Lic. Julio Estuardo Moreno

Representante de los Egresados

Lic. Ramiro Macdonald Blanco

Representantes Estudiantiles

Edgar Augusto Hernández Castro

Oscar Estivens Mencos Palomo

Secretario

Lic. Axel Amilcar Santizo Flores

TRIBUNAL EXAMINADOR

M.A. Aracelly Mérida (presidenta)

Lic. Julio Estuardo Moreno

Lic. Hugo Alfredo Gálvez Mejía

Lic. Gustavo Adolfo Bracamonte Cerón

M.A. María del Rosario Estrada

Licda. Irma Yolanda Marroquín de Santizo (suplente)



Escuela de Ciencias de la Comunicación

Universidad de San Carlos de Guatemala

Guatemala, 30 de julio de 2008
Dictamen aprobación 63-08
Comisión de Tesis

Estudiante
Edgar Augusto Hernández Castro
Escuela de Ciencias de la Comunicación
Ciudad de Guatemala

Estimado estudiante Hernández:

Para su conocimiento y efectos, me permito transcribir lo que acordó la comisión de tesis en el inciso 2.15 del punto 2 del acta 04-2008 de sesión celebrada el 30 de julio de 2008.

2.15. Comisión de Tesis acuerda: A) Aprobar al estudiante Edgar Augusto Hernández Castro, carné 200017642, el proyecto de tesis *EFFECTOS DE LA COMUNICACIÓN TEATRAL EN EL ESPECTADOR* B) Nombrar como asesora a M.A. Aracelly Mérida.

Atentamente,

ID Y ENSEÑAD A TODOS


M.A. Aracelly Mérida
Coordinadora Comisión de Tesis



Copia: Comisión de Tesis
AM/Eunice S



Guatemala, 24 de octubre de 2008.
ECC 1249-08

Señor (a) (ita)
Edgar Augusto Hernández Castro
Esc. De Ciencias de la Comunicación

Estimado (a) Señor (a) (ita):

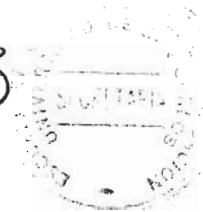
Para su conocimiento y efectos me permito transcribir lo acordado por El Consejo Directivo, en el Inciso 9.3 del Punto NOVENO del Acta No. 27-08 de sesión celebrada el 22-10-08.

“NOVENO:...9.3....El Consejo Directivo, con base en el dictamen favorable y lo preceptuado en la Norma Séptima de las Normas Generales Provisionales para la elaboración de Tesis y Examen Final de Graduación vigente, ACUERDA: 1) Nombrar a los profesionales: M.A. Aracelly Krisandra Mérida González (presidenta), Lic. Julio Estuardo Moreno Chilín y Lic. Hugo Alfredo Gálvez Mejía, para que integren el Comité de Tesis que habrá de analizar el trabajo de tesis del (a) estudiante **Edgar Augusto Hernández Castro**, carné 200017642, cuyo título es: “EFECTOS DE LA COMUNICACIÓN TEATRAL EN EL ESPECTADOR”. El comité contará con quince días calendario a partir de la fecha de recepción del proyecto, para dictaminar acerca del trabajo”.

Atentamente,

“ID Y ENSEÑAD A TODOS”

Lic. Axel A. Santizo F.
Secretario



AASF/lm



Escuela de Ciencias de la Comunicación

Universidad de San Carlos de Guatemala

APROBACIÓN TERNA REVISORA

Guatemala, 27 de octubre de 2008.

Señores

Consejo Directivo

Escuela de Ciencias de la Comunicación
Universidad de San Carlos de Guatemala
Edificio M-2, ciudad universitaria zona 12.
Presente

Distinguidos Señores:

Atentamente informamos a ustedes que el (la) estudiante EDGAR AUGUSTO HERNÁNDEZ CASTRO Carné 200017642

Ha realizado las correcciones y recomendaciones al TRABAJO DE TESIS, cuyo título es:
“Efectos de la comunicación teatral en el espectador”.

En virtud de lo anterior, se emite **DICTAMEN FAVORABLE**, a efecto de que pueda continuar con el trámite correspondiente.

Atentamente,

“ID Y ENSEÑAD A TODOS”

Miembro Comisión Revisora
Lic. Julio Moreno



Miembro Comisión Revisora
Lic. Hugo Alfredo Gálvez Mejía

Presidente Comisión Revisora
M.A. Aracelly Mérida

Cc. Archivo



Guatemala, 29 de octubre de 2008.
ECC 1278-08

Señor (a) (ita)
Edgar Augusto Hernández Castro
Esc. De Ciencias de la Comunicación

Estimado (a) Señor (a) (ita):

Para su conocimiento y efectos me permito transcribir lo acordado por El Consejo Directivo, en el Inciso 7.6 del Punto SEPTIMO del Acta No. 28-08 de sesión celebrada el 28-10-08.

“SEPTIMO:...7.6...El Consejo Directivo, ACUERDA: a) Aprobar el trabajo de tesis titulado “EFECTOS DE LA COMUNICACIÓN TEATRAL EN EL ESPECTADOR”, presentado por el (la) estudiante **Edgar Augusto Hernández Castro**, carné 200017642, con base en el dictamen favorable del comité de tesis nombrado para el efecto; b) Se autoriza la impresión de dicho trabajo de tesis; c) se nombra a los profesionales: Lic. Gustavo Adolfo Bracamonte Cerón, M.A. María del Rosario Estrada y Licda. Irma Yolanda Marroquín García (suplente) para que con los miembros del Comité de Tesis, M.A. Aracelly Krisandra Mérida González (Presidenta), Lic. Julio Estuardo Moreno Chilín, Lic. Hugo Alfredo Gálvez, para que integren el Tribunal Examinador y d) Se autoriza a la Dirección de la Escuela para que fije la fecha del examen de graduación.”

Atentamente,

“ID Y ENSEÑAD A TODOS”

Lic. Axel A. Santizo F.
Secretario



AASF/lm

**PARA LOS EFECTOS LEGALES, ÚNICAMENTE EL AUTOR ES EL
RESPONSABLE DEL CONTENIDO DE ESTE TRABAJO.**

Dedicatoria y agradecimientos

Al supremo creador: Por brindarme la oportunidad de vida, la salud y el ímpetu necesarios para alcanzar esta meta.

A mi mamá: María Magdalena Castro, por ser luz de vida y brindarme el ejemplo para sobrellevarla día a día.

A mis hermanos: Zulma Lisette, Gabriela Beatriz y Carlos Manuel, por haber estado siempre, acompañando los sueños de mi camino.

A mis sobrinos: Guido Alejandro, Carlos Manuel, José Andrés, Aisha Fernanda y Stephany Misshale, por sus pequeñas-grandes sonrisas. Motivación para continuar adelante.

A mis inolvidables bisabuela y abuela: Petrona Beltrán Osuna y Anita Castro Beltrán, para que desde el cielo se regocijen de los que continuamos su existencia.

A mis cuñados: Camilo y Ana Concepción, con el respeto y cariño de siempre.

A mi asesora y madrina de graduación: M.A. Aracelly Mérida, por toda la sabiduría, afecto, gentileza y apoyo incondicional en este proyecto.

A Olguita, Maisa, Mario René, Ramiro, Anabella, Manuelita y Nadia. Mil gracias.

A todos mis amigos y compañeros, teatristas, publicistas, periodistas y comunicadores sociales.

A todos los miembros del Consejo Directivo y a los docentes que me formaron en la Escuela de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de San Carlos de Guatemala, con todo el respeto merecido.

Al licenciado Hugo Alfredo Gálvez Mejía, revisor de esta tesis y padrino de graduación. Gracias por creer y confiar siempre en todos mis proyectos.

A Estivens Mencos, porque mi experiencia en el Consejo Directivo como Representante Estudiantil, sin un compañero como vos, nunca hubiese sido la misma.

A todo el pueblo de Guatemala, por costear nuestros estudios y darnos la oportunidad de pertenecer a esta gloriosa universidad.

A mis amadas mascotas Shaky, Musi y Mily por todos los desvelos en los que gocé de su compañía.

Y a usted lector, muy especialmente.

Índice

	Página:
Resumen	v
Introducción	1
Capítulo 1. Marco Conceptual	5
1.1. Título del tema	5
1.2. Antecedentes	5
1.3. Justificación	6
1.4. Planteamiento del Problema	7
1.5. Alcances y límites	9
Capítulo 2. Marco Teórico	13
2.1. La comunicación	13
2.1.1. Definición y concepto	13
2.1.2. El proceso de la comunicación	14
2.1.3. La cultura	15
2.1.3.1. Cultura de masas y comunicación masiva	15
2.1.3.2. Cultura y comunicación social	16
2.1.4. Elementos básicos de la comunicación	16
2.1.4.1. Emisor	16
2.1.4.2. Mensaje	16
2.1.4.3. Código	18
2.1.4.4. Canal o medio	19
2.1.4.5. Receptor	19
2.1.4.6. Retroalimentación o feedback	19
2.1.4.7. Ruido	20
2.1.4.8. Fidelidad	20
2.1.5. Modelos de la comunicación	20
2.1.6. Las fases de la comunicación	22
2.2. El teatro	22
2.2.1. Definición y concepto	22
2.2.2. El teatro como sistema sociocultural	23
2.2.3. Orígenes históricos	23
2.2.4. Teoría del teatro	28
2.2.4.1. La dramaturgia	28

2.2.4.2. La estética	29
2.2.4.3. Semiología del teatro o semiótica teatral	29
2.2.5. Elementos de la creación teatral	31
2.2.6. El espectador	32
2.2.7. Texto y representación	34
2.2.7.1. El texto teatral	34
2.2.7.2. La representación teatral	35
2.2.8. La puesta en escena	35
2.3. Teatro y comunicación	36
2.3.1. El arte como proceso de comunicación	36
2.3.2. El teatro como medio de comunicación	37
2.3.3. Teatro, comunicación y educación	39
2.3.4. La comunicación teatral	40
2.3.5. Tres modelos de comunicación aplicados al teatro	43
2.3.5.1. Modelo lineal de Shannon y Weaver	43
2.3.5.2. Modelo interaccional de Osgood y Schramm	45
2.3.5.3. Modelo transaccional de Barlund	46
2.3.6. Códigos y signos en el teatro	46
2.3.6.1. Los códigos teatrales	47
2.3.6.2. Los signos teatrales	47
2.3.7. Recepción e interpretación	50
2.4. Teatro, comunicación y psicología social	52
2.4.1. Los efectos	53
2.4.2. Las expectativas	55
2.4.3. La percepción	56
2.4.4. La catarsis	58
2.4.5. Las emociones	59
Capítulo 3. Marco Metodológico	67
3.1. Tipo de investigación	67
3.2. Objetivos	67
3.2.1. Objetivo general	67
3.2.2. Objetivos específicos	67
3.3. Técnicas e instrumentos	68
3.3.1. Técnicas	68
3.3.2. Instrumentos	68
3.4. Universo	68
3.5. Muestra	68

3.6. Los sujetos	69
3.7. Diseño del trabajo de campo	69
3.7.1. Criterio de los cuestionarios	71
3.7.2. Objetivos de los cuestionarios	73
Capítulo 4. Presentación e interpretación de resultados	77
4.1. Resultados de la evaluación	
Test 1. Fase precomunicativa	77
4.2. Resultados de la evaluación	
Test 2. Fase postcomunicativa	82
4.3. Comparación de datos previos y posteriores	88
4.4. Discusión de resultados	91
Conclusiones	97
Recomendaciones	99
Bibliografía	100
Apéndice y anexos	104
I. Cuestionario de fase precomunicativa	105
II. Cuestionario de fase postcomunicativa	106
III. Sinopsis de la obra de teatro	
“Defendiendo al cavernícola”	107
IV. Sinopsis de la obra de teatro	
“Cuando se cierra la puerta”	108
V. Afiche promocional de la obra de teatro	
“Defendiendo al cavernícola”	109
VI. Afiche promocional de la obra de teatro	
“Cuando se cierra la puerta”	110

Resumen

Universidad: De San Carlos de Guatemala.

Unidad Académica: Escuela de Ciencias de la Comunicación.

Año: 2008.

Autor: Edgar Augusto Hernández Castro.

Título: Efectos de la comunicación teatral en el espectador.

Problema: La exposición a una representación teatral, ¿genera efectos de comunicación social en los espectadores?

Objetivo: Describir las clases de efectos de la comunicación teatral, que se producen en el espectador, antes y después de la puesta en escena.

Instrumentos: Bibliografía relacionada con el tema, y dos encuestas semi-estructuradas para ser utilizadas como trabajo de campo.

Muestra: Se realizó un trabajo de campo con dos grupos de espectadores (110 en total) que asisten a representaciones teatrales en la ciudad de Guatemala. Se escogió una comedia y un drama. Los cuestionarios fueron contestados uno antes y otro después de cada una de las representaciones teatrales.

Resultados: Se obtuvo datos que permitieron comprobar que los encuestados, definieron una serie de expectativas y un estado de ánimo previo, el cual era positivo antes de su exposición al medio teatral, sin embargo, después de la representación, sus estados de ánimo negativos descendieron considerablemente y sus estados de ánimo positivos, aumentaron significativamente. Sus expectativas a la vez, fueron cumplidas con satisfactores medidos antes y después de la representación teatral.

Introducción

El teatro y la comunicación son parte de un sistema sociocultural desarrollado por la humanidad, en su continua necesidad de trascendencia en el decorrer de los tiempos. Ambos poseen un vínculo indisoluble, un sentido de pertenencia, una dualidad significativa en el imaginario colectivo de cada cultura y cada nación. Su fundamento es eminentemente antropocéntrico; un hecho social creado por humanos y destinado a otros humanos.

Desde que tuvimos la necesidad de decirnos algo unos a otros, de conocernos y reconocernos, de imitarnos y dejar plasmada nuestra huella en este mundo, el teatro ha sido un perfecto medio de expresión y comunicación, para transmitir mensajes en el que intervienen códigos y signos, que la estética y la dramaturgia han estudiado junto a la semiología/semiótica. Un hecho que nos traslada de lo ordinario a lo extraordinario.

En ese proceso dinámico de comunicación social en el que resulta inmerso un complejo equipo de elementos creadores; autor - director - actores y actrices, puede transmitirse una infinidad de mensajes estructurados y codificados a otro agente sumamente importante, para su descodificación e interpretación: el espectador.

La presente investigación, es el resultado de la inquietud por conocer, cuáles podrían ser los efectos de los estímulos de la comunicación teatral, intencionales/no intencionales, ejercidos en el público y confirmar que es posible persuadir, informar, educar y entretener a un determinado grupo objetivo, por medio de sus expectativas, satisfacciones, emociones, sentimientos, catarsis, ideas y reflexiones.

Para lo cual, se estructuró el tema: Efectos de la comunicación teatral en el espectador. La investigación consta de una primera parte con un soporte teórico-bibliográfico, así como el análisis y discusión de los resultados de un trabajo de campo realizado con 110 espectadores que asistieron a dos representaciones teatrales, una comedia y un drama, en la ciudad de Guatemala. Atendamos pues, a la ¡tercera llamada!

“La Comunicación es irreversible, transformable e inevitable”

Anónimo

Capítulo 1

Marco Conceptual

1.1. Título del tema

Efectos de la comunicación teatral en el espectador.

1.2. Antecedentes

Los más antiguos documentos que hoy conocemos acerca de la investigación teatral, son los escritos en Grecia por Platón, Aristóteles y más adelante, el aporte de San Agustín, con su teoría del signo.

Posteriormente los teóricos de la actuación e interpretación, cuyas propuestas han trascendido a la mayoría de estudiosos del arte dramático son las de Constantin Stanislavski (Moscú, 1863-1938); Vsevolod Meyerhold (Alemania 1874 – Moscú 1940); Bertolt Brecht (Augsburgo, 1898 – Berlín 1956); Jerzy Grotowsky (Rzeszow, Polonia 1933 - Pontedera, Italia 1999); Eugenio Barba (Gallipoli, Italia, 1936); Augusto Boal (Río de Janeiro, 1931); Santiago García (Bogotá, 1928); y Enrique Buenaventura (Cali, 1925 – 1933).

Los estudiosos del “Círculo de Praga”, entre 1919 y 1939, prestaron atención al análisis y profundización del tema semiótico/semiológico en relación al proceso de la comunicación en el teatro. De allí se desprenden los estudios de Ferdinand de Saussure, Charles Sanders Peirce y más recientemente Tadeuz Kowsan, Julia Kristeva, Patrice Pavis, Marco de Marinis, Erika Fischer-Lichte, María del Carmen Bobes Naves y André Helbo.

Sus propuestas, se interrelacionan con los modelos de comunicación de Claude Shannon y Warren C. Weaver; Wilbur Schramm; David Berlo, Paul Lazarsfeld y Harold. D. Laswell.

Los aspectos ideológicos tienen el valioso aporte de Bertolt Brecht, así como los sociológicos de Denis McQuail.

El enfoque psicosocial de los efectos de la comunicación, fue estudiada por Joseph Klapper, Gerald Maleztko, Ángela María Groce, Cándido Monzón y Leonardo Ancona.

En Guatemala, existen también, al menos cuatro tesis de licenciatura, de la Facultad de Humanidades de la Universidad de San Carlos de Guatemala, parcialmente referidas a este tema, aunque dos de ellas, un poco más relacionadas a la pedagogía; la de Rodolfo Mejía Morales, *El teatro como recurso didáctico*, (1984); así como la de José Antonio Almorza Alpírez, *Influencia del teatro en la formación integral del alumno*, (1984).

Así mismo, dos de cinco tesis de la Escuela de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de San Carlos de Guatemala, relacionadas con el teatro: la de Flor de María Chajón Aguilar, *El teatro como medio de comunicación y catarsis*, (2000); y la de Carlos Rubén Galindo Barrera, *El teatro como sistema de comunicación cultural: códigos y signos teatrales utilizados en la obra El Rabinal Achí (El Varón de Rabinal) ballet-drama de los indios K'iché de Guatemala*, (2004).

1.3. Justificación

Guatemala es un país que carece de estudios que profundicen y vinculen al teatro con la comunicación, pero sobre todo, no existen aún criterios definidos para establecer los resultados que se producen (o provocan) en el espectador, al ser expuesto a diversos mensajes producto de la representación teatral, dentro de un proceso de comunicación escénica.

El espectador en el teatro obtiene una particular importancia, es para este núcleo de receptores/perceptores que los diversos creadores destinan su trabajo, por lo tanto se requiere conocer cómo la comunicación teatral puede generarle y satisfacerle sus

expectativas. Actualmente muchos no asisten al teatro con regularidad, y quienes lo hacen, eligen comedias ligeras de café-teatro, mientras que otro segmento desea asistir a otro tipo de representaciones teatrales que lo conduzcan por escenarios que le permitan analizar ideas, experimentar emociones y reflexiones más profundas.

Al constituir el teatro una actividad estética y comunicacional, involucra a seres humanos de diferentes segmentos culturales, académicos, intelectuales y socio económicos. Por lo tanto, es necesario confirmar que su enfoque es antropocéntrico. Esto significa que, su importancia incumbe a todas las ciencias sociales y humanísticas, pero especialmente a las ciencias de la comunicación.

El público es quien percibe e interpreta los mensajes de la comunicación teatral. Se colige que es en él, en quien puede reflejarse cualquier efecto intencional o no, que se produzca a causa de su exposición a ese proceso comunicacional. Por lo tanto, al ser parte de una colectividad social, este público podría inducir dichos efectos hacia una masa mayor. Cuyas consecuencias, pueden ser igualmente positivos o negativos en toda la sociedad.

1.4. Planteamiento del problema

Hoy día, el teatro está siendo cada vez más reconocido por el público y sus creadores, como un medio de expresión y comunicación con el que se puede aprovechar un vasto campo de acción, relacionado a la transmisión de mensajes didácticos, psicológicos, políticos y sociales. Su función ya no está limitada al entretenimiento o al espectáculo.

Pero el arte teatral, por su característico contacto personal que establece con sus públicos, está bastante lejos de competir con la el cine y la televisión, en relación a la masificación de sus audiencias, cuya tecnología y posibilidad infinita de multiplicación, les ha permitido a estos gigantes mediáticos, convertirse en toda una industria a través de los últimos cien años. Sin embargo contra ellos, coexisten ahora otros fuertes

competidores, entiéndase por esto, el cable, el vídeo, los videojuegos, la piratería de soportes electrónicos y hasta el mismo internet.

Las producciones fílmicas y televisivas que se producen hoy día, en los países que tienen los recursos para realizarlos, y que son las que se transmiten en los circuitos comerciales y canales de televisión en nuestro país, han generado un considerable número de cuestionamientos en cuanto a la calidad y contenido de las mismas, mientras la producción audiovisual nacional, aunque incipiente y bastante prometedora, está sujeta a los altos costos de realización y difusión.

Mucho se cuestiona también que el teatro en este país, ofrece en las carteleras un tipo de comedia bastante ligera, sobretodo la que se produce en los café teatros, pequeñas salas improvisadas en restaurantes, que ofrecen al público una expectativa de pasarla bien a través de la diversión y el entretenimiento (risa), con temas actuales, aunque también a veces, un tanto burdos y triviales.

Pero un público más analítico y profundo, sigue creyendo que el verdadero teatro es aquel que nos hace pensar y reflexionar. Su representación teatral pretende ir mucho más allá de la catarsis (alivio), y busca en el espectador una motivación, quizá una auténtica reacción conductual a través de las emociones y de las ideas. Sin que sus postulados se conviertan por supuesto, en un ente moralizador o moralizante.

En la presente investigación, se ha tenido por objeto, analizar la percepción e interpretación que hace el público, acerca del contenido de la representación de una obra teatral. Se ha pretendido estudiar y observar la forma en que, como sujeto receptor-perceptor, el público se ve influenciado por los mensajes de la misma, así como el verificar si existen efectos con los que, la comunicación teatral logra crear expectativas o modificar sus estados de ánimo y conducta.

Situación de la que surge la siguiente interrogante: ¿la exposición a una representación teatral, genera efectos de comunicación social en los espectadores?

1.5. Alcances y límites

La investigación abarcó en su parte bibliográfica, a los principales teóricos y semióticos de la comunicación, el teatro y la psicología social, relacionados con el tema a través de la historia, así como de un trabajo de campo con público que asiste en la actualidad a las representaciones de obras de teatro en Guatemala.

El trabajo de campo de la presente investigación, se realizó en el perímetro urbano de la ciudad de Guatemala en el mes de septiembre de 2008, con público heterogéneo que asistió indistintamente a dos representaciones teatrales, en dos teatros y dos obras diferentes (una comedia y un drama). El estudio se limitó a una muestra representativa de esos públicos exclusivamente.

**“El teatro no puede desaparecer porque es el único arte
donde la humanidad se enfrenta a sí misma.”**

Arthur Miller
Dramaturgo estadounidense.

Capítulo 2

Marco Teórico

2.1. La Comunicación

2.1.1. Definición y concepto

Los procesos de intercambio, interrelación, diálogo, y vida social, en el que se relacionan los seres humanos, en consonancia con sus necesidades productivas y de sobrevivencia, son el fundamento de la comunicación, en el que coexiste el pensamiento y el lenguaje común. Su etimología indica que, comunicación proviene de las palabras latinas *communis* y *communicare*, que significan poner en común.

Según Berlo (1979 p. 50), por proceso se entiende “cualquier fenómeno que presenta una continua modificación a través del tiempo o cualquier operación o tratamiento continuos.”

Para Kowsan (1997), existe comunicación cuando un signo es emitido intencionalmente por un emisor, para un destinatario que la percibe, convirtiéndose en receptor. Éste, no está obligado a contestar o a reaccionar. La emisión intencional de un signo artificial y la percepción de ese signo por el destinatario o receptor, es la condición necesaria y suficiente para que exista comunicación.

Por su parte Escudero (1990), propone que la comunicación es un fenómeno de interacción social. En la sociedad primitiva se vivía en congregaciones, que efectuaban actividades conjuntas, en éstas, se multiplicaban los casos de ayuda mutua: desde las señales más rudimentarias, humo, pinturas rupestres, el sonido de los tambores nativos africanos y los sonidos onomatopéyicos de los aborígenes americanos para simular el canto de las aves.

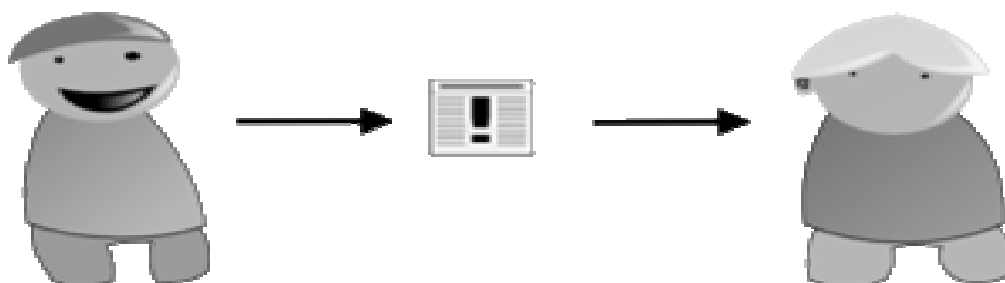
Escudero (1990 p. 11), cita también las palabras de Federico Engels en la obra de Marx y Engels, ‘Obras escogidas’: “los hombres en formación llegaron a un punto en que tuvieron necesidad de decirse algo unos a otros.”

Por su parte Clay (1973), cita a Bauer (1964), especialista de la Universidad de Harvard en comunicación y conducta, para quien la comunicación es una transacción, en donde el auditorio participa de manera activa. Prestar atención, escuchar, estar alerta o procurar comprender son ejemplos de esta participación, en la que comunicante y auditorio están convencidos de ganar algo con ella.

2.1.2. El Proceso de la comunicación

Mediante símbolos (verbales o no verbales), un emisor, genera y envía un mensaje por medio de un canal hacia un receptor, en un esfuerzo por compartir información. En este mensaje están implícitos signos y códigos que son comunes para emisor, y receptor. Pero es necesaria una reacción o respuesta, para hacer eficaz la comunicación. Y así, todos los símbolos de la mente humana junto con los medios para transmitirlos a través del espacio, contribuyen a preservarlos en el tiempo por medio de sistemas culturales.

El éxito y la calidad del proceso comunicativo, dependen de la habilidad del emisor para motivar al receptor a buscar la interpretación del significado, en el mensaje transmitido. El emisor entonces utiliza un sistema de signos que presenta al receptor para que sean interpretados.



Fuente gráfica: INFOAMERICA.

Gráfica de un modelo simple de la comunicación con un emisor que transmite un mensaje a un receptor.

2.1.3. La cultura

Para Velásquez (1999 p.26), La cultura es, “la suma de todas las realizaciones humanas, comunicadas socialmente. Esto significa que (...) la cultura es una serie infinita de signos.”

Según Durand (1985 p.17), La cultura tradicional, está formada por un conjunto de medios de expresión, entre los que se encuentra la literatura, las artes plásticas, la música, y los espectáculos: el teatro y la danza.

Por su parte Kristeva (1988), establece que el contexto cultural, está formado por la época y la civilización que nos ha tocado vivir, los moldes sociales y culturales, determinan nuestras ideologías. El lenguaje es una actividad cotidiana o literaria necesaria para que los individuos se comuniquen.

2.1.3.1. Cultura de masas y comunicación masiva

El problema actual de la cultura tradicional, es su relación con la comunicación masiva o cultura de masas. Mientras que la primera sigue siendo un sistema de valores permanentes, la segunda es una subcultura duramente competitiva (la televisión, aparte de la lectura por ejemplo), sin embargo la comunicación masiva, también puede asegurarle una amplia difusión a la cultura y contribuir a elevar el acervo del público, o analizar la extensión de sus audiencias y de la intensidad de sus efectos.

McQuail (1969 p.18), indica que: “No es posible determinar las dimensiones del público que da origen a la comunicación masiva, pero éste debe ser mayor que la audiencia de otros medios de comunicación, como por ejemplo, la que asiste a una conferencia o a una obra teatral.”

2.1.3.2. Cultura y comunicación social

Cuando la cultura propicia un proceso de transacción, para hacer llegar la información de emisores a receptores, se dinamiza el resultado de la actividad social de los seres humanos y se posibilita la transmisión de ideas, pensamientos y experiencias vitales, pero también de sus conflictos, necesidades y aspiraciones por medio de la comunicación social.

2.1.4. Elementos básicos de la comunicación

Al definir la comunicación como parte de un proceso, éste se constituye por un conjunto de elementos que interactúan unos sobre otros. La expresión más simple de ese conjunto se conforma de emisor, mensaje y receptor.

2.1.4.1. Emisor: Fuente que elabora, genera, codifica y emite el mensaje, que proporciona la información. Éste puede ser un sólo individuo, o todo un grupo social.

2.1.4.2. Mensaje: Es el conjunto de códigos organizados por el emisor con una determinada intencionalidad. El mensaje es el contenido de la información. Comprende el tema y la forma en que éste se expresa. Conlleva también un sistema de valoraciones que el emisor ha plasmado en la selección del tema y en su tratamiento. Esto supone una escala de valor de lo que se quiere transmitir. El proceso de estructurar un mensaje sobre la base de signos disponibles se denomina codificación.

Para hacer eficaz un mensaje es necesario por parte del emisor, de los conocimientos y formas de percepción del receptor, o sea de sus códigos, de forma que se asegure la interpretación adecuada del mismo. Estos códigos son:

- a) Estereotipos,
- b) Significados,
- c) Representaciones y
- d) Valores.

Características que debe contener un mensaje para evitar deformaciones de lo que realmente se quiere transmitir:

a) Credibilidad: La comunicación establecida por el mensaje presentado al receptor, debe ser real y veraz, de manera que éste, descubra fácilmente el objetivo y elimine actitudes preconcebidas que deforman la información.

b) Utilidad: La finalidad de la comunicación deberá proporcionar información útil que sirva a quien va dirigida.

c) Claridad: Para que el receptor entienda el contenido del mensaje será necesario transmitirle con simplicidad y nitidez.

d) Continuidad y consistencia: Para que el mensaje sea captado, es necesario emplear la repetición de conceptos, de manera que con base en la continuidad y consistencia, se pueda penetrar en la mente del receptor para vencer las posibles resistencias que éste establezca.

e) Adecuación en el medio: En el proceso para establecer comunicación con los receptores, es necesario emplear y aceptar los canales establecidos, aun cuando estos sean deficientes u obsoletos.

f) Disposición del auditorio: Es válido el siguiente principio: la comunicación tiene la máxima efectividad, cuando menor es el esfuerzo que realiza el receptor para captar. De tal manera, una comunicación asequible dispone al auditorio a captar el mensaje. Toda forma oscura o ambigua, que implique grandes esfuerzos por parte del receptor, lo predispone negativamente a los mensajes.

Un acto de comunicación entre dos personas se completa cuando ambas entienden, el mismo signo del mismo modo.

2.1.4.3. Código: Elementos que constituyen el conjunto de reglas pertenecientes a un sistema de señales específicas. La codificación es un proceso a través del cual el emisor 'prepara' el mensaje para que pueda ser comprendido por el receptor. En esa codificación, el emisor se vale de sus conocimientos relacionados con las características del canal que va a emplear, las exigencias del público al que va a dirigirse, el lenguaje que va a utilizar, así como de la cultura de quien lo va a recibir. La codificación comprende varias etapas:

- Selección de la información disponible, en función de las necesidades e intereses del comunicador y el receptor.
- Búsqueda del lenguaje más apropiado en atención al canal disponible.
- Conocimiento de la preparación del receptor.

En el ser humano existe un proceso inherente a este, llamado interpretación. Por su medio, se permite la descodificación de la información y comprensión de la misma a partir de los códigos que maneja el receptor, por ello, para que el mensaje que transmite el emisor llegue con éxito, se deben conocer los códigos del receptor.

La decodificación es un proceso inverso de la codificación, en el cual el sujeto que recibe la información procede a "entender" el mensaje que ha recibido, lo descifra. Este proceso supone:

- Recibir con claridad todos los signos emitidos (legibilidad).
- Conocimiento pleno del significado de cada uno de esos signos.
- Comprensión del sentido exacto de la estructura de esos signos.
- El receptor debe interpretar el valor de cada palabra, cada gesto, cada color, cada movimiento y cada frase dicha.

Cuando se trasmite un mensaje, además de las palabras existen otros lenguajes, los gestos y las miradas (kinésico), las entonaciones y el énfasis (sonoro), la cercanía

(proxémico), etc. La decodificación tiene que ver con el momento en que un signo se decodifica, influyen los factores emocionales en que se desarrolla la comunicación.

2.1.4.4. Canal o medio: Es el soporte físico en que se expresa o manifiesta el mensaje. El vehículo o medio que transporta los mensajes. Los canales pueden ser formales e informales; los primeros son aquellos que deben planearse y estructurarse adecuadamente, los segundos surgen espontáneamente. Pasan de una persona a otra y se deforman en cada transmisión.

2.1.4.5. Receptor: El sujeto que recibe el mensaje. Es la persona o grupo que recibe la información. Para la comprensión del mensaje, es necesario descodificar el mismo. Para su adecuada recepción (a partir de la intencionalidad del emisor), el receptor debe conocer los códigos empleados por el emisor. En relación con los destinatarios debemos tomar en cuenta que:

- No es un ente aislado, vive en sociedad.
- La asimilación de los mensajes depende de su cultura personal o social.
- Sobre los destinatarios actúan simultáneamente muchos mensajes provenientes de fuentes diversas, algunas con mayor o menor influencia que otras, las cuales se pueden complementar u oponer entre sí.
- Las posibilidades de elección y la libertad de percepción de los mensajes, dependen del nivel de libertad del hombre en relación con los medios de comunicación.

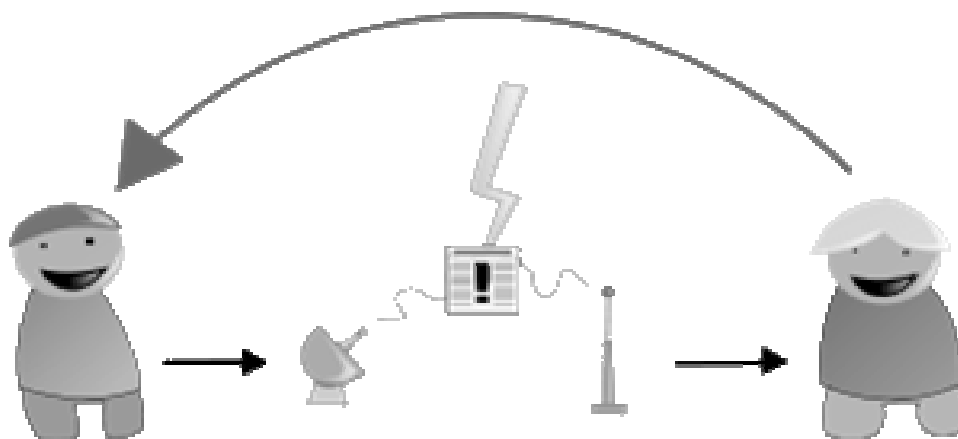
2.1.4.6. Retroalimentación o feedback: El receptor se convierte en un emisor de una respuesta o comportamiento que el emisor inicial espera. La retroalimentación más rápida y directa ocurre cuando este proceso tiene lugar entre personas directamente.

2.1.4.7. Ruido: Son factores que distorsionan la calidad de una señal. Podemos ampliar el significado que tenemos del ruido para incluir en cada uno de los componentes de la comunicación, factores que puedan reducir la efectividad.

2.1.4.8. Fidelidad: Es la reproducción fiel de un sonido. Para alcanzar el propósito de la comunicación debe existir la fidelidad. Ruido y fidelidad son dos aspectos distintos de una misma cosa. La eliminación del ruido aumenta la fidelidad; la producción de ruido la reduce.

2.1.5. Modelos de la comunicación

Para Sfez (1991), el esquema de la transmisión lineal de la información, también llamado teoría matemática de la información, procede de Warren C. Weaver y Claude Elwood Shannon, dos ingenieros de la compañía Bell en Estados Unidos, quienes estudiaban las interferencias en las comunicaciones telefónicas en 1948. Sin embargo, hoy día se olvida que estos autores pensaban realmente en la transmisión de señales electrónicas y no en un modelo de comunicación.



Fuente gráfica: INFOAMÉRICA.

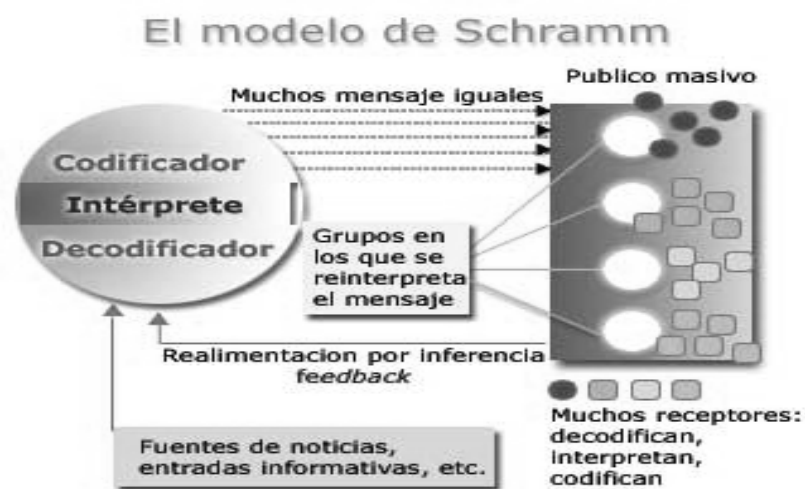
Esta gráfica pertenece al modelo de comunicación desarrollado por Shannon y Weaver. Representa la fuente de la información, el codificador que envía el mensaje a través del medio de comunicación o canal de comunicación, el cual podría ser interrumpido o distorsionado por el ruido (representado en el rayo que cae) y que llega a un decodificador y de este al receptor el cual podría emitir a su vez una respuesta.

Sfez (1991), se refiere al modelo conductista de un estímulo exterior y una respuesta, el cual fue propuesto por Charcot, Le Bon, y Tarde, llamado también de la ‘dominación del emisor’. Este modelo llevó a considerar que el destinatario está siempre bajo control del emisor, lo que se denominó como la tesis de victimización del destinatario.

Así mismo Sfez (1991), se refiere también a Harold D. Laswell, quien ilustró su modelo con la fórmula: quién dice qué, a quién se lo dice, a través de qué canal y con qué efecto.

Por su parte Berlo (1979 p.33), define su modelo de la comunicación como: “un proceso mediante el cual, un emisor transmite un mensaje a través de un canal hacia un receptor.” En esta definición se menciona la palabra proceso, que ya se había explicado en el concepto de comunicación, y como tal, también es válido aplicarla aquí.

Para Berlo (1979), es Wilbur Schramm, quien utilizó en 1954 el término perceptor para distinguirlo del receptor que sólo recibe señales o mensajes. Según Schramm, cuando se trata de una información proporcionada por la prensa, la radio o la televisión, la respuesta del público no puede ser ‘escuchada’ por el emisor, a diferencia de lo que ocurre cuando nos comunicamos directamente con alguien (en el teatro por ejemplo).



Fuente gráfica: INFOAMERICA.

2.1.6. Las fases de la comunicación

Según Klapper (1974), es Maletske quien las define como “La totalidad de los procesos que se operan en el perceptor, en virtud de la comunicación social y comprende las tres fases que debemos distinguir en el encuentro del ser humano con los mensajes de la comunicación social: la fase precomunicativa, la propiamente comunicativa y la postcomunicativa.

En la precomunicativa, el perceptor mantiene una expectativa hacia el medio y mensaje, luego experimenta en el momento en que se expone a la fase comunicativa, cuando realmente percibe. La fase postcomunicativa comprende el proceso en el que el perceptor reacciona y se verifican en él, todos los efectos o consecuencias del acto de la comunicación social.

2.2. El Teatro

2.2.1. Definición y concepto

Según la Biblioteca Temática UTEHA (1980 p.9), la palabra teatro, deriva del sustantivo griego *Théatron*, o sea ‘lugar desde el que se mira’, y del verbo griego *Theodomai*, que significa ‘veo, miro, soy espectador’. Sin embargo, el teatro es un término polisémico, con noción polivalente, pues podemos referirnos a una, o hasta cuatro cosas diferentes a la vez: el edificio teatral o lugar donde se realiza la representación; el texto escrito, o libreto teatral (para ser leído o representado); el género literario y; el hecho o representación teatral (puesta en escena).

Para definir una clasificación o lugar del teatro entre otras artes, diríamos que, junto a la danza, la música y el canto, es parte de las artes escénicas; junto a la poesía, la pintura y la escultura, es parte de las bellas artes; y a todas las mencionadas, se une el cine, la televisión, la fotografía y el vídeo, para formar parte de las artes visuales.

Las artes escénicas, son en cierta medida, las más puras y públicas de todas las demás, pues necesitan de un cierto número de personas que presencien y/o participen físicamente del artista, de manera simultánea en cada representación. Para los griegos, la esencia del teatro es la *mimesis*, imitación o representación de la vida misma.

2.2.2. El teatro como sistema sociocultural

El teatro es un sistema de cultura, entre otros sistemas culturales, como la agricultura, caza, edificación, producción de herramientas, enseres, armas, ropa, y comercio, bajo un sistema de relaciones sociales creadas por el hombre. En un mundo cargado de significados, todo lo que se percibe como significativo, produce a la vez un significado. Con la creación de cada sonido, de cada objeto, se genera también un nuevo significado.

Para Fischer (1999 p.13), el teatro ha existido a través de los tiempos en diversas culturas; así como en los primitivos, también en los orientales; persas, turcos, hindúes, malayos, japoneses y chinos. “Allá donde encontremos una cultura, encontraremos siempre formas de teatro.”

Fischer (1999), cita a Steinbeck, quien indica que el teatro posee esa capacidad creadora a través de los signos. De aquí se desprende una característica importante: su actualidad absoluta. Podemos observar cuadros y esculturas, o leer libros o novelas creados y escritos hace muchos siglos, pero sólo podemos asistir a representaciones teatrales que tienen lugar en el presente. Hoy podemos teorizar con textos teatrales del pasado, pero no estéticamente; el hecho teatral existe sólo en el momento de su creación.

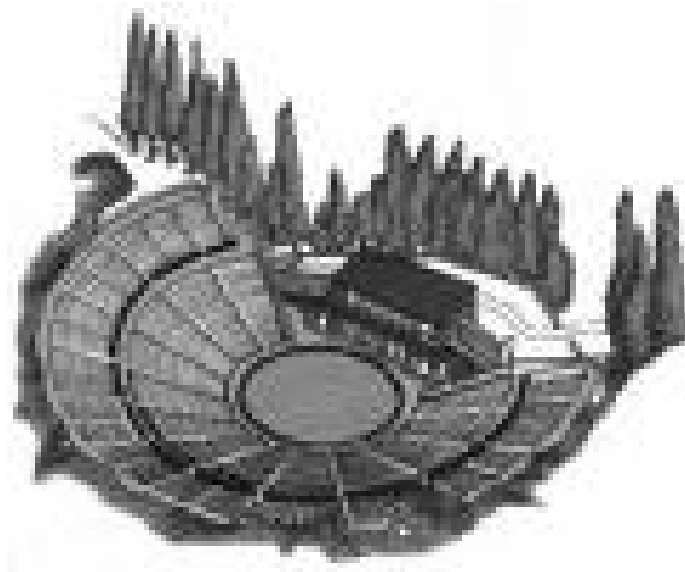
2.2.3. Orígenes históricos

El teatro es una de las instituciones más antiguas de la humanidad. Citar con precisión la primera representación teatral, sería prácticamente imposible, pues hasta nuestros días no se cuenta con documentos prehistóricos capaces de ilustrarnos, sino solo

establecer los orígenes del teatro que conocemos en la actualidad. Este se remonta a los siglos VI-V a. C. en la Antigua Grecia.

Las primeras manifestaciones, estuvieron ligadas a ritos religiosos. La tradición señala a *Tespis*, actor y autor del siglo VI a. C., lo que podría definirse como una especie de compañía sacra ambulante.

Posteriormente la representación se desarrolló al aire libre, en una construcción impresionante con forma de semicírculo y gradas de piedra (*Théatron* o *Epidauro*), en las que tomaban asiento los espectadores. En un espacio circular llamado *orchestra*, se sentaba el coro, y a continuación el *proskéion*, o escenario, y al fondo la *skéné* (la parte de los decorados).



Fuente gráfica: google.com

Vista aérea del teatro griego de Epidauro.

La tragedia descendió de las fiestas dionisiacas, que ritualizaban al vino como una especie de comunicación, entre el hombre y la naturaleza, dedicadas al dios Dionisos. Era costumbre que un coro cantara himnos llamados ditirambos, en honor del dios y la naturaleza.

Pronto se impuso la necesidad de convertir la celebración en un diálogo. El coro se dividió en dos semicoros, los cuales estaban capitaneados por un corifeo cada uno. Posiblemente la necesidad del actor surgió, de la oposición de ambos coros. El conflicto entre dos o más partes se llamó drama, del verbo griego *drao*, ‘yo hago, actúo’.

El actor fue llamado por los griegos *ipocrités* o sea ‘el contestador’, ‘el que dialoga’. Por la amplitud del espacio, todos los actores, necesitaban parecer más altos de lo real, por lo que utilizaban unos zapatos llamados coturnos, túnicas cortas, mantos, pelucas y máscaras para representar a sus personajes.

El término tragedia deriva del griego *tragodia*, o ‘canto del macho cabrío’, relacionado también a las fiestas dionisiacas, en las que se sacrificaba cierto número de estos animales, *trágos*, cuyas pieles cubrían a los coristas, *coreuti*. El término comedia deriva de la palabra griega *cómos*, ‘festín, jolgorio, o banquete’. Al contrario de la tragedia, la comedia tuvo orígenes más profanos.

La grandeza del teatro griego fue posible, gracias a la obra de tres dramaturgos, Esquilo, nació en 525 a. C., Sófocles en el 496 a. C. y Eurípides en el 480 a. C. Esquilo utilizó la figura de dos actores, el protagonista o principal y el deuteragonista o mediador. Sófocles introdujo un tercer actor, el antagonista, o contrario u opositor.

De los comediógrafos, el único representante de la comedia antigua que conocemos es Aristófanes, nacido en el 444 a. C. y de la llamada comedia nueva a Menandro, nacido en el 343 a. C.

De las emociones y catarsis vinculadas al teatro, provienen las dos máscaras, verdaderos íconos míticos y representativos, inspiradas en las musas *Thalía* para la comedia y *Melpómene* para la tragedia.



Nótese la proyección de dos estados emocionales diferentes en las máscaras representativas de la comedia y la tragedia.

Después de su esplendor en Grecia, el teatro se desarrolló en Roma, así también durante la Edad Media y en el Renacimiento en Europa. Más adelante, con el Romanticismo en el siglo XVII, se establecieron los teatros privados, pero la relación entre audiencia y espectáculo no fue considerada tan importante.

No fue sino hasta con el naturalismo en el siglo XIX, que el público fue vuelto a tomar en cuenta como parte del proceso creativo. De aquí en adelante, empezó a cobrar importancia su aprobación o desagrado. Meyerhold definió ese interés y participación del público, como la creatividad de las audiencias. En el siglo XX, el teatro tuvo una verdadera época de auge, difusión y florecimiento, con producción de autores dramáticos en muchos países del mundo (ver diagrama de la página siguiente).

Diagrama de autores en la historia del teatro universal (Fuente propia).							
	Teatro griego	Teatro romano	Edad media	Renacimiento	Romanticismo	Naturalismo	Siglo XX
Grecia	Esquilo, Sófocles, Eurípides, Aristófanes, Menándro.						
Italia		Plauto, Terencio, Andrónico.	Belcari, Todi.	Carlo Goldoni, Vittorio Alfieri, Nicolás Maquiavelo.	Alessandro Manzini.	Gabrielle D'Annunzio.	Luigi Pirandello, Ugo Betti, Diego Fabbri, Darío Fo.
Inglaterra e Irlanda				Christopher Marlowe, William Shakespeare.		Oscar Wilde.	George Bernard Shaw, T. S. Eliot, J. B. Priestley, Samuel Beckett.
Francia				Corneille, Racine, Moliere.	Victor Hugo.	Eugène Scribe, Henry Becque, Edmond Rostand, Emile Zola.	Jean Anouilh, Jean Giraudaux, Jacques Copeau, Jean Cocteau, Antonin Artaud, Jean Genet, Jean-Paul Sartre, Albert Camus.
España				Lope de Vega, Fernando de Rojas, Pedro Calderón de la Barca, Lope de Rueda, Miguel de Cervantes y Saavedra, Juan de la Cueva, Tirso de Molina, Juan Ruiz de Alarcón.	Leandro Fernández de Moratín, José Zorrilla y Moral.	Manuel Bretón, José de Echegaray.	Jacinto Benavente, Fernando Arrabal, Federico García Lorca, Alejandro Casona, Antonio y Alfonso Paso, Ramón del Valle Inclán, Miguel de Unamuno, Benito Pérez Galdóz, Joaquín y Serafín Álvarez Quintero, Enrique Jardiel Poncela, Miguel Mihura, Antonio Buero Vallejo.
Alemania					Friedrich Schiller, Heinrich Von Kleist, Johann Wolfgang Goethe.		Gerhart Hauptmann, Ferdinand Bruckner, Bertolt Brecht.
Noruega						Henrik Ibsen.	
Suecia						Johan Strindberg.	
Rusia						Nikolai Gogol.	Antón Chejov, Máximo Gorky, Vladimir Maiakovsky, Arthur Adamov.
Bélgica							Maurice Maeterlinck.
Rumania							Eugène Ionesco.
Estados Unidos							Eugene O'Neill, Thornton Wilder, Tennessee Williams, Arthur Miller. Edward Albee.

Según Solórzano (1964), el teatro hispanoamericano, tiene entre sus mejores exponentes en México, a Sor Juana Inés de la Cruz, Vicente Leñero y Rodolfo Usigli; en Argentina, a Florencio Sánchez y Agustín Cuzanni; en Uruguay, a Mario Benedetti; en Chile, a Egon Wolf; en Colombia, a Enrique Buenaventura; en Perú, a Sebastián Salazar Bondy; en Ecuador, a Demetrio Aguilera Malta y Viviana Cordero; en Venezuela, a César Rengifo; en Cuba, a Abelardo Estorino; en la República Dominicana, a Franklin Domínguez; en Panamá, a José de Jesús Martínez; en Nicaragua, a Pablo Antonio Cuadra; en el Salvador, a Walter Beneke; y en Puerto Rico, a René Marqués.

En Guatemala, han destacado en el campo de la dramaturgia, Manuel Galich, Carlos Solórzano, Miguel Ángel Asturias, Manuel José Arce Leal, Hugo Carrillo, Manuel Corleto, Mario Monteforte Toledo y Víctor Hugo Cruz, entre otros.

2.2.4. Teoría del teatro

El estudio, análisis e investigación teatral, requiere de la perspectiva del significativo y significado, de la interpretación actoral, la visión estético-filosófica, los aspectos antropológicos-sociológicos, la dimensión psicológica y psicoanalítica, etc.

Para Pavis (1998), el conjunto de disciplinas que se interesan por los fenómenos teatrales, bajo todos sus conceptos, está conformado por la *dramaturgia*, para la composición de la obra, las relaciones de lugar y tiempo de la ficción, representación y de la puesta en escena; la *estética* para la producción de lo bello y las artes escénicas, así como de la teoría de la producción/recepción de la obra de arte; y de la *semiología* para la descripción y análisis de los sistemas escénicos y significantes, así como de la construcción del sentido y de su organización en el hecho teatral.

2.2.4.1. La dramaturgia

Según Pavis (1998 p. 147-148), para el diccionario francés Littré, “la dramaturgia es el arte de la composición de obras de teatro (...) en su sentido más general, es la

técnica (o la poética) del arte dramático que busca establecer los principios de construcción de la obra, o bien inductivamente a partir de ejemplos concretos, o bien deductivamente a partir de un sistema de principios abstractos.”

2.2.4.2. La estética

Según Pavis (1998 p. 183), La estética teatral formula las leyes de la composición y de funcionamiento del texto y del escenario. “La estética o ciencia de lo bello y filosofía de las bellas artes, es una teoría general que trasciende las obras particulares y se centra en describir los criterios de juicio en materia artística (...) De este modo se ve obligada a delimitar la noción de experiencia estética.”

2.2.4.3. Semiología o semiótica teatral

Las dos grandes teorías modernas sobre el signo, desde su concepción propedéutica y epistemológica, mantienen una independencia, la una de la otra. A finales del siglo XIX y principios del siglo XX, Ferdinand de Saussure propone en Europa que la semiología estudia la vida de los signos en el seno de la vida social. Mientras que en Norteamérica, Charles Sanders Peirce propone que la semiótica estudia los sistemas culturales como sistemas de comunicación.

Para el lingüista Saussure, el término Semiología debe reservarse para la utilización del signo en los dominios de la vida social. Por su parte Peirce (1974), define el término semiótica para utilizarse en la teoría general del signo.

Según Talens et. al., (1999), para Eric Buysens, la semiología es una extensión de la lingüística, que estudia los procesos de comunicación en general y los medios utilizados para influir en otros.

La semiología o la semiótica del teatro, tiene por objeto aplicar la noción del signo al arte del espectáculo. Sus antecedentes están claramente definidos por etapas. Según Bobes (1997), Tadeuz Kowsan las denomina como la pre-semiología (antigüedad y edad

media), la protosemiología teatral (siglos XVII y XVIII), y la paresemiología del teatro (a partir de Peirce).

Con la pre-semiología, se localizan los escritos teóricos de Platón en *La República* y en *Las Leyes*. La hostilidad platónica a los espectáculos es evidente, sus observaciones giran en torno a la mimesis (imitación), y el signo lingüístico. Aristóteles en su *Poética*, aborda el tema de la tragedia y la comedia. Denomina como signos exteriores del actor a los gestos, la mímica y el movimiento sobre la escena.

Más adelante, se encuentra el aporte de San Agustín y su teoría del signo, en la que *semeion* (griego), fue sustituido por *signum* (latín). Según Bobes (1997 p. 232), Kowsan cita en ‘*De doctrina christiana*’, las palabras de San Agustín: “Los histriones, por el juego de todos sus miembros, ofrecen ciertos signos a los conocedores y hablan, por así decir, a los ojos de los espectadores.”

Para Talens et. al. (1999 p.169-170), en torno al Círculo Lingüístico de Praga, que a principios del siglo XX, reunió a teóricos de la literatura, lingüistas, filósofos, semiólogos y teatristas, se inicia el período de reflexión sobre el teatro, desde una óptica semiótica. “El teatro (...) es representación: (...) el actor es un hombre que habla y se mueve en el escenario, pero la esencia del actor no es (...) sino que represente a alguien, que signifique un personaje (...) El teatro es acción temporal de varios códigos simultáneos.”

Como una acción compleja, con diversos niveles de códigos funcionando heterogénea y simultáneamente, “el teatro es un proceso icónico de producción significativa: todo cuanto sucede en la escena significa algo (...)” (1999 p. 195).

En 1980, fue fundada en Bruselas, La Asociación Internacional para la Semiología del Espectáculo. A la que pertenecen teóricos importantes de la época moderna, entre ellos: Georges Mounin, Humberto Eco, Roland Barthes, Marco de Marinis, Patrice Pavis,

Erika Fischer-Lichte, André Helbo, María del Carmen Bobes Naves y un buen número de teóricos del campo de la semiología-semiótica.

Pero un intenso debate, divide a estos teóricos: ¿Debe darse más importancia al texto o al espectáculo teatral? El problema radica en el carácter efímero de la representación, por contraste con el texto escrito de vigencia ilimitada. El análisis semiológico de un espectáculo, estudia desde su base textual y verbal, hasta el texto dramático y su realización escénica.

2.2.5. Elementos de la creación teatral

Para Meyerhold, el teatro se define por cuatro elementos: autor, director, actor y espectador. En el teatro, coexiste un grupo de elementos creadores, los cuales antes de comunicar al público, se comunican entre sí por medio de la experiencia estética.

El autor o dramaturgo, destina su texto a los lectores o espectadores, asume que su obra, será presentada en un escenario por un grupo de actores, al que asistirá público para presenciarla. El autor concibe la trama e hilvana la historia y desarrolla las acciones. El tiempo y espacio son imprescindibles para situar el contexto de esa acción. Los personajes viven, piensan, hablan y se mueven, dentro de una época y lugar determinados.

El director hace una primera lectura del texto, percibe la trama e imagina la acción, define las características de los protagonistas, y de todos los elementos escénicos, escoge a sus actores y actrices. Para encontrar el significado y dar vida a los personajes, debe comprender perfectamente qué es lo que el dramaturgo ha querido comunicar y provocar alguna emoción en la audiencia.

El actor utiliza signos que obtiene del texto dramático y crea un sistema de significados que transmite al público. Cuando interpreta a un personaje, está realmente significando a un ser distinto a él. Para lograrlo, debe despojarse de su propia personalidad y asumir las características del rol que le corresponde. Es el responsable de

transmitir con su cuerpo y con su voz la ficción teatral. Debe además estar conciente de las emociones y sentimientos que provoca en el espectador. Su objetivo fundamental es proyectar su talento al público y conmoverlo.

También participan en el espectáculo, otros artistas muchas veces anónimos, que componen o escogen la música, diseñan y construyen la escenografía (decorados), diseñan y elaboran el vestuario, etc.

Según Kowsan (1997), existe toda una pluralidad de creadores del signo teatral. Pero para Talens et. al., (1999 p. 196), “(...) hay que plantearse quien es el emisor entre todas estas posibilidades: Autor, Director, Escenógrafo, Actores (...)”

2.2.6. El espectador

La importancia que la comunicación le confiere al receptor/perceptor, es la misma que el teatro le otorga a sus audiencias. De allí procede la importancia de estudiar los hechos y las consecuencias de todo lo que acontece con el espectador antes, durante y después de una representación teatral. El público es el destinatario final de la obra, y es quien da sentido, a todos los elementos que integran el espectáculo.

El espectador profundo, es un ser capaz de identificar los motivos por los que una obra es o no de su agrado. Está dotado de inteligencia y discernimiento para emitir juicios de valor acerca de lo que ve en el escenario, es llamado el espectador ideal para un prototipo de teatro de arte. También, existe otro tipo de espectador menos acucioso, pero no menos importante, que asiste al teatro comercial por diversión, entretenimiento o por evasión de la realidad. Mientras que los primeros requieren de obras que los reten a elevados niveles de reflexión, los segundos asisten a obras menos densas, o comedias musicales.

De todo lo anteriormente expuesto, surge la siguiente complicación: ¿es el teatro, quien debe acomodarse a las exigencias del público?, o ¿debe el teatro ser formador de los

gustos y criterios del público? Para Pavis (2000), es importante estudiar los tipos de audiencia con los que cuenta el teatro, los tipos de espectáculo al que asiste, así como todo lo que el espectador experimenta con él.

Según la Biblioteca Temática UTEHA (1980), en el teatro, junto a la acción y la palabra, existe un tercer elemento indispensable: el espectador o público teatral. Este es un conjunto de personas, una colectividad humana que participa y reacciona con sus propios sentimientos. Los hechos, conflictos y palabras que provienen del escenario, pertenecen a humanos y reflejan sentimientos comunes y colectivos.

Un lector por lo que lee, entra en contacto con el autor, y por ende con todo lo que este le narra, por el tiempo que el primero lo desee, se establece así entre ambos una comunicación interior. En el cine, el espectador ve lo que ocurre en la pantalla y todo lo que está impreso y registrado en la película. Pero la comunicación que se establece entre actor, que ha interpretado su papel tiempo antes de la proyección fílmica, y el cinéfilo que lo presencia posteriormente, carece de simultaneidad.

Por el contrario, en el teatro existe esa simultaneidad, pues el actor y el espectador entran en contacto en el mismo ambiente, la posibilidad del público le permite, aprobar o desaprobar, aplaudir o ignorar al actor.

Federico Nietzsche en su obra: *El nacimiento de la tragedia* (1998 p. 97), establece una relación entre espectador y espectáculo “qué especie de arte sería el que habría extraído del concepto del espectador si hubiéramos de considerar su auténtica forma (...) El espectador sin espectáculo es un concepto absurdo.”

Para Barrault (1958 p. 17), en la experiencia teatral, los espectadores olvidan sus almas individuales para integrar el alma colectiva del público. “Ningún espectador puede sentir esa alma colectiva sin la suma de los otros espectadores, sin ese codo con codo misterioso que transforma una sala de teatro en una especie de pila magnética provista de sentidos perfeccionados”.

2.2.7. Texto y representación

Las dos formas en que el teatro puede establecer contacto con la audiencia; la primera se realiza mediante la dramaturgia, el autor destina su texto a los lectores. Estos pueden ser parte de los artistas que más adelante, den vida a sus personajes sobre el escenario o un lector más, ávido de conocer el texto antes de presenciar la puesta en escena, o después de asistir a ella. La segunda es por medio de la representación o hecho teatral, es el producto artístico sobre el escenario, elaborado por todos los demás creadores con base en el texto del autor, destinado al espectador.

Para Bobes (1997), existen dos fases en el proceso teatral, la escritura y la representación. La primera utiliza signos lingüísticos y se dirige a un lector individual; la segunda se dirige a un receptor múltiple y utiliza signos verbales y no verbales.

2.2.7.1. El texto teatral

El punto de partida de la creación dramática, reside en el trabajo del autor por medio de la producción del texto teatral. Este constituye un guión, también llamado libreto, que está a la espera de un escenario, con el que sólo adquiere sentido por medio de la representación.

Según Bobes (1997 p. 296), para Ingarden, el texto literario en el teatro tiene aspectos comunes con la épica: “es una fábula, la viven unos personajes, en un tiempo y en un espacio determinado, y tiene un discurso lingüístico. Como texto destinado a la representación, el drama presenta dos tipos de discurso: el diálogo (o texto principal) y las acotaciones (o texto secundario).”

Para Talens et. al. (1999), El texto es un sistema comunicativo que contiene y transmite información. Además, todos los textos teatrales manejan un punto de fantasía que generan ansiedad y placer en el lector o en el espectador.

2.2.7.2. La representación teatral

Para Talens, et. al. (1999 p. 31), el teatro es acción, se realiza a partir del momento en que el actor y el espectador se encuentran. Cuando el espectáculo teatral entra en contacto con el público por medio de la puesta en escena, se produce la representación teatral. El espectador, para los creadores, deja de ser virtual y se transforma en concreto. Por su carácter público, no constituye solamente una cohesión de signos. Es el espectador su integrante constitutivo, aunque haya signos, sin audiencia, no puede existir la representación. “El teatro se convierte en un modelo de la realidad cultural, en el que el espectador confronta sus significados.”

Por otra parte Kowsan (1997), afirma que el espectáculo teatral es consumible, la emisión tiene una duración igual a la percepción. Una obra de teatro deja de existir en el momento en que termina su representación, para ser renovada en las siguientes o posteriores representaciones horas o días después, o en la siguiente puesta en escena.

2.2.8. La puesta en escena

La función del teatro es recrear una ficción sobre el espacio escénico. A partir del momento en que un texto teatral es tomado en las manos de un director de escena, quien se convierte en el responsable del ordenamiento del espectáculo y a su vez escoge a un elenco de actores y actrices, para encargarse de la encarnación de los roles o personajes, se inicia el siguiente proceso de creación llamado puesta en escena. Mientras todo el restante equipo de elementos integrados por el escenógrafo, luminotécnico, musicalizador o sonidista, se distribuyen las responsabilidades específicas de su campo.

Para Pavis (1998), la noción de la puesta en escena aparece a partir de la segunda mitad del siglo XIX y es considerada como ‘una semiología en acción’. Pavis (1998 p. 362), cita a Veinstein (1955), que propone dos definiciones para la puesta en escena, “en una acepción amplia, el término de puesta en escena designa el conjunto de los medios de

interpretación escénica: decoración, iluminación, música y trabajo de los actores (...) En una acepción estrecha, el término de puesta en escena designa la actividad que consiste en la organización, dentro de un espacio y un tiempo de juego determinados, de los distintos elementos de interpretación escénica de una obra dramática.”

Pavis (1998 p. 363), cita a dos autores para definir una noción de puesta en escena: para Appia (1954), es transformar el texto escrito y acotaciones en una escritura escénica “El arte de la puesta en escena es el arte de proyectar en el espacio aquello que el dramaturgo sólo ha podido proyectar en el tiempo.” Y para Artaud (1964), es “en una obra de teatro la parte verdadera y específicamente teatral del espectáculo.”

La vigencia de la puesta en escena, es considerada como un proceso de descodificación del texto dramático y una nueva codificación de acuerdo con un montaje basado en otros signos escénicos. Permanece desde los ensayos, hasta la última representación de la temporada. Aquí se incluye todo el proceso de planificación, memorización e interpretación del texto por los actores, diseño del movimiento escénico a partir de los ensayos de la obra que culminan con su estreno y representación ante un público, sobre el escenario.

Por su parte Kowsan (1997 p. 143), señala que durante la puesta en escena, los realizadores de un espectáculo teatral, destinan el resultado de su trabajo a un público virtual, que se convierte en espectador en el momento de cada representación. “Cuando se pasa, en el proceso de funcionamiento de los signos, de la vertiente de la emisión a la vertiente de la recepción, el destinatario se transforma en receptor.”

2.3. Teatro y Comunicación

2.3.1. El Arte como proceso de comunicación

Para definir el arte como proceso de comunicación, es necesario establecer y localizar los elementos que guardan íntima relación con la experiencia estética.

Eco (1991) establece que, “Cuando el destinatario es un ser humano (...) estamos ante un proceso de comunicación”.

Por su lado Kristeva (1988), se refiere a un proceso de comunicación de un mensaje, entre dos o más sujetos, emisor/destinador, receptor/destinatario. El proceso de comunicación que se establece en toda manifestación artística, involucra un objetivo que está en consonancia con el auditorio al que se quiere transmitir un determinado mensaje.

En el fenómeno estético, el emisor necesita de la complicidad del receptor, que no se limita a un simple estímulo, sino más bien al hecho de percibir y descifrar ese mensaje. Al tomar en cuenta al receptor que interpreta el mensaje, el emisor necesita provocar una reacción, que le confirme la asimilación y la comprensión de lo transmitido.

2.3.2. El teatro como medio de comunicación

El proceso de comunicación que se desarrolla en el teatro es absolutamente polivalente y polimórfica. Existen dos vertientes, la interna y la externa.

En la interna, el equipo creador debe ejecutar un proceso con al menos, cinco relaciones intraescénicas: autor-director (Stanislavski las llama circunstancias dadas), autor-actores (los griegos le denominaron didascalias, son las acotaciones en el texto), director-actores (Stanislavski las denomina premisas de dirección), actores-actores (el elenco debe mantenerse siempre alerta de todo lo que acontece sobre el escenario para dominar la continuidad de la interpretación y el desarrollo de la representación) y personajes-personajes (no hay que olvidarse que los personajes existen como seres con vida autónoma sobre el escenario y como dice Stanislavski, ignoran todo lo que los actores conocen acerca de ellos y de las circunstancias en que se desarrolla la trama).

En la externa, se ejecutan generalmente hasta siete relaciones extraescénicas: autor-público (texto teatral), director-público (puesta en escena), actores-público (representación e interpretación), espectador-espectador (si alguna persona ríe o llora, es

posible que contagie a otras en el público), espectador-sociedad (la conducta posterior que un individuo refleja ante su comunidad o núcleo social), sociedad-cultura (la iconografía o imaginario colectivo que se adhiere a determinado sistema cultural) y cultura-teatro (el producto de un sistema colectivo reflejado hacia un medio de expresión artística).

Aunque Durand (1985), no define al arte y la literatura dentro de los medios de comunicación, sino como medios de expresión, propone su relación frente a los medios de comunicación, y establece que tanto el arte como la literatura, se sitúan a la mitad del camino entre la comunicación interpersonal y la comunicación de masas.

Para Pavis y Helbo (citado por Pavis 1998), pretender que el teatro sea comparado con medios de comunicación masiva como el cine, la televisión, la radio y el vídeo, significa compararlo con tecnologías mecanizadas y electrónicas que no sólo se oponen a él, sino de las cuales nunca ha necesitado. Al hacerlo, se niega su especificidad, y se confunde, que es el teatro, el que ha influido en esos territorios, con los que ha entrelazado ciertas injerencias.

Los medios de comunicación poseen potencialidades sofisticadas y complejas, por las tecnologías con las que se reproducen, sin vincularse a contenidos y temáticas estéticas o interpretativas. Por lo tanto, no es difícil advertir la tendencia opuesta entre los medios y el teatro. Este último, se concreta de manera simplificada a un intercambio directo y simultáneo entre actor y espectador. Los otros en cambio, gracias a los avances tecnológicos son altamente reproducibles y multiplican sus espectadores hasta infinito.

El teatro es un espectáculo que por su característica de emisión-recepción, queda siempre limitado a un cierto número de espectadores y representaciones, pues su excesiva repetición puede degradarlo. La posibilidad de inmediatez y diversificación de los medios, influye en las expectativas y gustos del público. Mientras que éstos penetran en nuestros hogares, a los que permitimos abordarnos con sólo apretar un botón del control remoto. Por el contrario, es el público el que debe acercarse puntualmente al teatro.

Las emisiones televisivas o radiofónicas, se presentan como informativas o ficticias. El teatro también se presta a ese doble juego, porque su fábula requiere de ciertas dosis de realidad e inverosimilitud. Es en ese sentido que teatro y medios de comunicación, coinciden para entremezclar realidad y ficciones, invención o información.

Según Bobes (1997 p.241), Tadeuz Kowsan cita al lingüista belga Eric Buysens, quien afirma que el teatro es un espectáculo y a la vez, un fenómeno sociológico en el que se manifiesta la vida cotidiana, las reacciones del público y la participación del personal del teatro. “En resumen, es todo un mundo el que se reúne y se comunica durante unas horas.”

Para Almorza (1984 p. 20), “el teatro comunica un pensamiento, un asunto, un proyecto, una intención, un plan, una sentencia (...) al recogerlo el público, lo digiere y lo comenta, la prensa lo critica y se vuelve en pocos días el foco de discusión de la sociedad que lo circunda. El teatro es comunicación.”

Por lo tanto, sin ser masivo, múltiple, tecnológico ni electrónico, el teatro es un efectivo medio de expresión, artístico, cultural y de comunicación social.

2.3.3. Teatro, comunicación y educación

La enseñanza, es un principio de la comunicación que permite que los seres humanos conozcan cosas nuevas. El teatro, utiliza la comunicación con el objetivo de enseñar y demostrar algo a sus audiencias. Sin embargo y dada la heterogeneidad en el público (diversidad de edades, aspectos ideológicos, políticos, dogmático-religiosos, diferencias socio-culturales y económicas, etc.), es evidente que no todos los espectadores perciben del mismo modo el placer y el valor de las enseñanzas en el teatro.

Las primeras representaciones teatrales en Grecia, hicieron énfasis en transmitir sabiduría por medio de las virtudes humanas (*areté*), el valor, la generosidad, la lealtad y la piedad. Por su medio, el espectador pudo seguir el ejemplo de los héroes representados.

En la tragedia griega 'Prometeo encadenado' de Esquilo, conocemos cómo el fuego fue entregado a los hombres, y por el favor que hizo a la humanidad, por su desobediencia, Prometeo fue castigado por los dioses.

En el mito griego de Dionisios, su madre Semele, es seducida por Zeus, ella solicita al dios, que le muestre el esplendor de su gloria. Pero Semele es fulminada por un rayo de los relámpagos que lo rodean. Dionisios nace envuelto en una venganza divina, con la advertencia de que los favores del cielo se nos dan con medida. Y que, a cambio de ellos, no puede pedirse nada.

Para Almorza (1984 p. 20), "La educación constituye el hecho más fehaciente de comunicación que se puede conocer, cualquiera sea la forma de darse (...) es aquí donde el teatro se consolida como expresión eminentemente educativa."

2.3.4. La comunicación teatral

Como ya lo hemos observado, el teatro no se destina a una audiencia masiva, pero la comunicación que se establece, involucra a un número considerable de espectadores.

Para Kowsan (1997 p. 139-140), en el hecho teatral coexisten un emisor y un receptor. La información es interpretada según el contexto y la percepción de estos agentes. Se establece una relación entre significante y significado, con la que adquiere sentido el mensaje y se convierte en fenómeno dinámico. "los términos fundamentales - emisor, receptor, mensaje, canal, código- se encuentran en la mayor parte de las definiciones de comunicación teatral (o de comunicación en el teatro)."

Según Kowsan (1997) en el Tesoro de la lengua francesa (1977), Tomo cinco, se encuentra una definición antropocéntrica de la semiosis o funcionamiento de la comunicación y los signos en el teatro.

Proceso por el cual una persona (o un grupo de personas) emite un mensaje y lo transmite a otra persona (o grupo de personas) que lo recibe, con un margen de errores posibles (debidos, de una parte, a la codificación del lenguaje hablado o

escrito, lenguaje gestual o de otros signos y símbolos por el emisor, y también a la decodificación del mensaje por el receptor, y de otra parte, al vehículo o canal de comunicación utilizado).

Kowsan (1997), cita también la definición general de Jossette Rey-Debove, *Semiotique* (París 1979): “Transmisión de mensajes por medio de signos, de señales, de un emisor a un receptor, según un canal. La comunicación no funciona a no ser en una situación en que se comparta el código, y en ausencia de ruidos.” Kowsan divide la comunicación teatral, en dos clases:

La interna, o intraescénica, se produce sobre el escenario entre todo el equipo de creadores. Incluso durante la representación teatral, es el acto de comunicación que se verifica entre actores y personajes, de actores con otros actores y de personajes hacia otros personajes. En la externa, o extraescénica, el rol de emisor le corresponde a todo el equipo creador, mientras que el receptor o destinatario, al espectador. El receptor puede percibir e interpretar un signo, incluso cuando no sea intencional, o provocado por el emisor.

Pavis (1998 p. 86-87), cita por su parte a dos autores con una definición antagónica sobre el problema de la comunicación teatral:

- a) Osolsobe (1980), la considera posible, como un proceso de intercambio de información entre el escenario y la sala. La representación es transmitida al público por los actores y el aparato escénico. “el teatro es el arte y el prototipo de la comunicación humana (...) lo exclusivamente específico del teatro es que representa su objeto, la comunicación humana, a través de la comunicación humana (...)”;
- b) Y para Mounin (1970), un tanto escéptico, es un intercambio simétrico en que, el público se convierte en receptor y utiliza el mismo código del emisor. “el juego teatral no es comunicación (...) el espectador se mantiene siempre en sus posiciones; para responder, sus únicas armas son el aplauso o los tomates”.

Por su parte Talens et. al. (1999), recurre también a Mounin (1970), quien considera que entre el escenario y el público no tiene lugar ninguna comunicación. Para él, la interpretación actoral no es un fenómeno comunicativo, ya que no se ajusta a un mensaje puramente lingüístico. El modelo de toda comunicación afirma, se constituye de signos verbales que se intercambian entre hablante y oyente, “La primera cuestión que hay que plantearse es la de saber si el espectáculo teatral es, comunicación o no”.

Al respecto de la teoría precedente, aunque si bien es inusual que en el teatro tradicional el espectador interactúe verbalmente con los actores, existen también otras técnicas teatrales como las de Santiago García, Augusto Boal y Enrique Buenaventura que flexibilizan esta postura. Con estos teóricos, el espectador es tomado en cuenta e intercambia su rol con los actores, o sube al escenario y actúa con ellos. La tesis central de Mounin quedaría refutada, porque estas técnicas, sí permiten el doble intercambio verbal entre actores y espectadores y por lo tanto, sí es efectiva la comunicación teatral.

Por su parte Talens et. al., (1999 p. 271), considera que la comunicación teatral representa un caso especial, porque sus condiciones se diferencian significativamente con las de la comunicación estética y de otros géneros artísticos “(...) en el escenario se crean signos con el fin de constituir significados, a los que los espectadores atribuyen a su vez significados.”

Por su lado Núñez (2007), especifica que en el caso de la comunicación teatral, existe un gran número de agentes y funciones que intervienen en este proceso:

El modelo básico de la comunicación teatral consta de un emisor que emite un mensaje codificado a través de un canal, para que un receptor lo descodifique. Este código debe ser común, entendido y pactado por emisor y receptor y está conformado por una compleja superposición de signos que pueden combinarse, estableciendo pactos o convenciones.

El emisor teatral es múltiple y se puede estudiar desde dos perspectivas: el binomio actor-personaje, y el grupo de creación, es decir el autor, director, colaboradores del director y actores. El receptor es un auditorio heterogéneo y múltiple, pero también lo son otros actores, técnicos y, lo que complica más la cuestión: otros personajes como receptores.



Fuente gráfica: Vieites (2000).

Propuesta de un modelo de comunicación teatral global, según Fran Núñez Alonso. Está compuesta por un emisor y un receptor complejos. El emisor tendría las funciones de creación del mensaje y codificación por medio de los elementos de significación y la convención de los mismos. El receptor tendría las funciones de decodificar el mensaje en función de su experiencia o capital teatral, y de recrearlo nuevamente en un segundo proceso creativo.

2.3.5. Tres modelos de comunicación aplicados al teatro

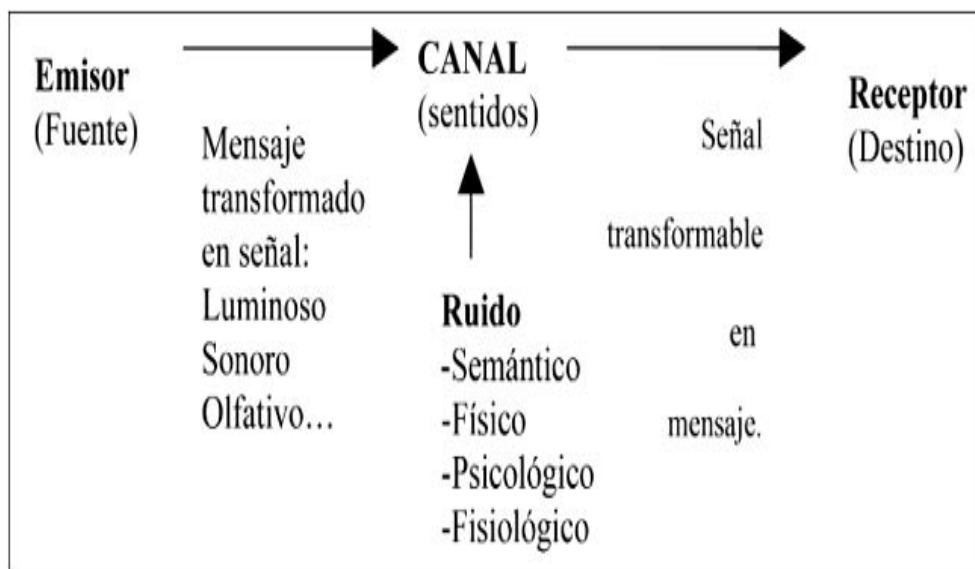
2.3.5.1. Modelo lineal de Shannon y Weaver

Este modelo ya mencionado, se centra en el canal y en los posibles problemas que pueden aparecer en él, a los que llamaron ruido. Para ellos, la comunicación funciona como una acción lineal en la que se incluyen diversos elementos básicos que posteriormente fueron retomados por otros autores como piezas clave de sus respectivos modelos.

Núñez (2007), presenta un híbrido con esta teoría en la que afirma, “El canal en la comunicación teatral correspondería a los cinco sentidos, pudiendo hablar del canal auditivo, visual, táctil, olfativo (...) los más usuales en el teatro son los sentidos de la vista y el oído, aunque no se puede descartar el uso expresivo del tacto, del olfato e incluso del gusto.”

El ruido puede ser semántico, físico, psicológico o fisiológico. Como ruido semántico se pueden incluir aquellas partes del texto que no pueden ser entendidas por el público, por la variante social del lenguaje, o por el propio idioma.

El ruido físico o externo es ajeno al escenario, como una puerta que se abre o cierra, una butaca con poca visibilidad, frío, o calor en la sala, etc. El ruido psicológico consistiría por ejemplo, en el estado anímico del receptor, el cual interpretará el espectáculo, en función de su experiencia vital. Y por último el ruido fisiológico que afecta tanto al emisor como al receptor, un actor o espectador enfermos son una fuente de ruido constante, o un actor con un determinado tic que distrae la atención del espectador. Estos elementos inciden en que la acción escénica se reciba con fallos.



Fuente gráfica: Fran Núñez Alonso. Esquema representativo del modelo de Shannon y Weaver de un híbrido propuesto por Algarra (2003) y West y Turner (2000) para aplicarla a la comunicación teatral.

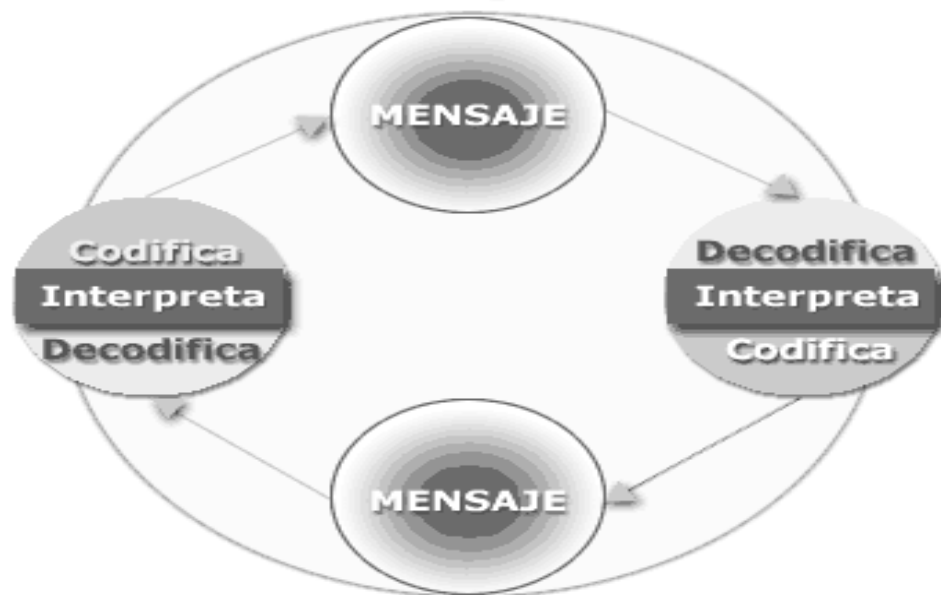
2.3.5.2. Modelo interaccional de Osgood y Schramm

Este modelo publicado en 1954, aporta un modelo circular en el que la comunicación no tiene principio ni final. Introduce el concepto de retroalimentación y convierte de esta forma al receptor o espectador en creador de significados y de mensajes.

Según Núñez (2007) han sido West y Turner (2005), quienes destacan que la cultura y la experiencia vital del espectador condicionarán en gran medida la imagen que se cree del espectáculo. Este modelo servirá para explicar la influencia del espectador sobre el actor en una segunda representación. Las opiniones del público son útiles para que el actor se cree una imagen de sí mismo y actúe en consecuencia.

Núñez (2007) señala que esta idea se extrae de los estudios de los sociólogos Charles Cooley (1912), y de Mead (1934) y conforman lo que el espectador piensa del actor, por lo que el juicio de los nuevos públicos "boca a boca", condicionará su comunicación. Los espectadores de una segunda y sucesivas representaciones se verán influidos además por la opinión pública, por la crítica y las repercusiones mediáticas.

El modelo de Osgood-Schramm



Fuente gráfica: INFOAMERICA.

2.3.5.3. Modelo transaccional de Barlund

Según Núñez (2007), el modelo transaccional de la comunicación de Barlund (1970), destaca la emisión y recepción simultánea de mensajes en un proceso de comunicación. Emisor y receptor son responsables de la construcción de un significado. Se propone que tiene que existir un proceso activo de comprensión entre emisores y receptores. Para que la comunicación teatral sea efectiva tiene que haber, en parte, un significado compartido.

La retroalimentación puede ser verbal/no verbal, o intencional/no intencional. Durante la representación de un espectáculo teatral son numerosos los signos generalmente no verbales que emite el espectador de manera consciente o inconsciente, que condicionan en gran medida a la emisión del actor.

La actitud corporal de una persona en la primera fila, informa al actor de cómo está siendo percibido su trabajo. Un espectador que no encuentra acomodo en su asiento y no deja de moverse durante toda la función, transmitirá signos diferentes a las de otro que esté completamente absorto en el hecho dramático. Por lo tanto, en este modelo el auditorio entra en comunicación con el actor desde el instante en que decide ir al teatro.

2.3.6. Códigos y signos en el teatro

Según Pedroni (1995 p. 69-70), para Mukarovsky, una obra de arte es un signo, una estructura que constituye un sistema, un código con normas y un valor cultural, ético y estético. “Un idiolecto afirmaría Humberto Eco. La obra de arte se le presenta al fruidor, como un enigma que éste tiene que descifrar. El código, su lectura, su interpretación está en ella misma (...) toda obra de arte lleva su código a cuestas.”

En el proceso de creación artística, cada obra de arte elabora sus propios códigos. Frente al espectador, éstos permiten una pluralidad de lecturas. Si el mensaje está acertadamente estructurado, aún así muchos años después, producirá múltiples

interpretaciones, determinadas por igual cantidad de espectadores distintos, con sus respectivas situaciones vivenciales.

2.3.6.1. Los códigos teatrales

Los códigos son sistemas con los que se organizan e interrelacionan los signos. Para Pedroni (1995 p. 99-100), un código es un complejo sistema de elementos asociados entre sí por similitud, que se combinan por reglas de acoplamiento dentro del mismo código. En el teatro, se utilizan especialmente los siguientes códigos:

- Código Gestual por medio de gestos kinésicos;
- Código Icónico por dibujos o símbolos;
- Código Sonoro por la música, y los ruidos;
- Código Visual por señales o imágenes.

Los códigos visuales son fundamentalmente culturales. “Aprendemos a representar los objetos, los animales, las personas, etc., a partir del uso de ciertos rasgos de representación que coinciden con las características esenciales, o en otras palabras, con los rasgos pertinentes de aquello que estamos representando”. A todo código de representación, le corresponde un código de reconocimiento con el que, el destinatario se ayuda para leerlo o interpretarlo.

2.3.6.2. Los signos teatrales

Según Pavis (1998 p. 419), cita a Helbo et al. (1987), quien a su vez indica que para Johansen y Larsen, el signo teatral se define como “la unión de un significante y un significado y, más restrictivamente, como la unidad más pequeña portadora de sentido procedente de una combinación de elementos del significante y de elementos del significado”.

Según Pavis (1998), para Saussure, en el teatro, el significante está constituido por materiales escénicos, objetos, colores, formas, luces, mímicas y movimientos; mientras el significado es su concepto, la representación o significación vinculada al significante.

Para Bobes (1997), La obra de teatro como texto y representación, es para la semiología, un conjunto de signos que tienen la posibilidad de actualizarse en la escena. Algunas semióticas como la de Peirce, relacionan al signo con el referente.

Ante esto, Pavis (1998), acota: “es abusivo hablar de un signo teatral cuyo referente sería actualizado en el escenario. De hecho, el espectador solo es la víctima (voluntaria) de una ilusión referencial: cree que ve a Hamlet, su corona y su locura, cuando realmente sólo ve a un actor, su atrezzo (vestuario y accesorios) y la simulación de su locura”.

Según Pavis (1998), Bertolt Brecht es determinante en combinar una selección de signos escénicos en una estructura significativa que le permita al público comprender con mayor amplitud o profundidad el espectáculo. Lo que implica tener en cuenta dos historicidades, la suya propia y la de la obra.

Para Velásquez (1999 p. 37), los signos están presentes en todo campo de la cultura “Todos los objetos que existen en la naturaleza pueden convertirse en signos en el momento en que sobre su ser material (significante), reciben un valor añadido: el significado.”

Según Kowsan (1997 p. 235-243), para Jacobson, “los signos de un espectáculo, son referenciales y adquieren un valor estético (poético), así como un valor emotivo (afectivo):

Los signos no transmitidos a través del cuerpo humano –decorado, iluminación, efectos sonoros, música en escena- se revelan como los más transparentes desde el punto de vista de su función afectiva, ya que el eventual estado emotivo del creador (pintor, escenógrafo, compositor) se oculta a la visión del público.

Según Talens, et. al. (1999), Kowsan hace una clasificación de trece signos en el teatro, de los cuales, la palabra, el tono, la mímica, el gesto, el movimiento, el maquillaje y el peinado son asignados al control del actor. Los restantes signos, los accesorios, el decorado, la iluminación, la música y el sonido, son independientes de él por su grado de especificidad.

La palabra y el tono se traducen en texto pronunciado, son signos auditivos y se relacionan con el tiempo. La mímica, el gesto y el movimiento escénico, se traducen en expresión corporal, son signos visuales y se relacionan con el tiempo y el espacio.

El maquillaje, los peinados y el traje, se traducen en apariencias exteriores del actor, son signos visuales y se relacionan con el espacio. Los accesorios, el decorado y la iluminación, se traducen en aspectos del espacio escénico, son signos visuales y se relacionan con el espacio y tiempo. La música y el sonido, se traducen en efectos sonoros no articulados, son signos auditivos y se relacionan con el tiempo.

Diagrama de los signos teatrales de Kowsan

1 palabra 2 tono	Texto pronunciado	Actor	Signos auditivos	Tiempo	Signos auditivos (actor)
3 mímica 4 gesto 5 movimiento	Expresión corporal		Signos visuales	Espacio y tiempo	Signos visuales (actor)
6 maquillaje 7 peinado 8 traje	Apariencias exteriores del actor			Espacio	
9 accesorios 10 decorado 11 iluminación	Aspecto del espacio escénico	Fuera del actor	Signos visuales	Espacio y tiempo	Signos visuales (fuera del actor)
12 música 13 sonido	Efectos sonoros no articulados			Signos auditivos	Tiempo

Fuente: Talens, et. al. (1999 p. 172)

Según Fischer (1999:15), para Brekle (1972), hablamos de signo cuando se cumplen las siguientes condiciones:

1. Un signo tiene que percibirse a través de los sentidos;
2. Un signo tiene que aludir a algo o representarlo, cumplir una función determinada, indica mucho más allá de sí mismo, tiene un significado;
3. Un signo tiene que ser siempre un signo de alguien, es decir de un hombre y de un grupo de seres que lo usan y entienden como signo (en el momento en que el actor produce signos, con los que comunica determinados significados, el espectador los percibe y crea su propio significado).
4. Todo signo, tiene que estar cimentado en un sistema semiótico.

Para Pedroni (1995 p. 70-71), al respecto de la indivisibilidad del código con el signo, indica que no hay signos sin códigos, ni códigos sin signos. “En todo hecho semiológico, el código precede al signo. En el caso del signo estético, el signo y el código se producen simultáneamente” y luego, parafraseando a San Agustín, dice “Un signo es una cosa que, además de la especie presentada por los sentidos, trae por si misma al pensamiento, alguna otra cosa”.

2.3.7. Recepción e interpretación

La estética desplaza el análisis literario (autor-dramaturgo), hacia la recepción (lector, espectador). Tanto el texto como el escenario son capaces de organizar la correcta recepción de la obra. El lector no puede eludir cuestiones que el texto dramático le impone, ¿cuál es el tiempo y espacio en el que se desarrolla la trama?, ¿cuántos y quiénes son los personajes?, ¿cómo se entretreje e hilvana la acción en relación a la historia?, ¿quiénes son los personajes protagonistas o antagonistas?, aunque esta última podría ser resuelta por la manipulación de simpatía o antipatía (como en el caso de una telenovela).

Existen factores que son determinantes en la recepción e interpretación de los mensajes: si el discurso escénico o escenográfico contradice al texto dramático, si la concepción de los personajes se desvirtúa por el director o los actores y no es creíble para el espectador, si la obra carece de ritmo adecuado, o su lenguaje teatral no es suficientemente estudiado.

Pero también si el espectador carece de la experiencia necesaria para seleccionar, interpretar y evaluar los mensajes, acciones y significaciones de la obra, o si se siente confrontado con cuestiones relativas a sus valores o creencias, políticas, religiosas, sexuales, raciales, etc., puede bloquear y rechazar el proceso de recepción.

Los prejuicios y estereotipos son condicionantes importantes en la recepción e interpretación. Como norma regular, el ser humano se inclina hacia quien considera que comparte con él alguna opinión. Es una forma de buscar apoyo en otros para controlar su inseguridad personal. La influencia que ejerce un espectador sobre los demás cuando abandona la sala a mitad de la representación, puede contaminar la apreciación colectiva acerca de la aprobación o desaprobación de la obra.

Otro factor importante que puede influir en la recepción e interpretación de la obra teatral, es la publicidad que se utilice para su promoción. Un titular muy sugerente puede anticipar interpretaciones sobre el tema, un afiche o cartel con determinadas imágenes o gráficas, puede hacer creer que la obra es una comedia e invite a reír, una crítica teatral de alguien inexperto puede confundir a otro menos experto, una recomendación personal del público que ha visto el espectáculo con anticipación está condicionado a su propia vivencia y valoración estética, etc.

Según Pavis (1998), para Prieto (1996), con relación a la recepción, si la comunicación es concebida como un medio utilizado para influir sobre los demás, es identificado como tal por aquel a quien se pretende influir, por lo tanto la necesidad del intercambio ya no es necesaria para hablar de comunicación. “En el teatro, sabemos que estamos en el teatro y nos resulta imposible no vernos afectados por el espectáculo.”

Existe además una complicidad del público para con el juego actoral. Los actores elaboran y transmiten mensajes que pertenecen a una identidad que no les pertenece. Pero el espectador está consciente de que el personaje que observa en el escenario es una ficción, que está interpretado por otro ser humano como él. Los actores además, tienen establecido un rol determinado por el personaje al que representan, mientras que los espectadores, se presentan como ellos mismos y mantienen su personalidad intacta.

Según Pavis (1998 p. 88), es en Brecht, en donde la recepción aparece de forma más clara y se convierte en parte integrante de la actividad teatral, “el espectador toma conciencia de que toda esta ficción y estos discursos cruzados, le remiten a su propia situación, y que no ha hecho más que comunicarse, a través de una historia, con su historia”. Sobre el espectador recae la responsabilidad de emitir juicios de valor acerca de los contenidos discursivos de los personajes.

Para Kowsan (1997 p. 143-144), en la recepción o descodificación, se trata de interpretar el signo percibido. “Percibir una frase es comprenderla, pero comprenderla es más que percibirla. Lo más simple sería dar el nombre de intérprete al sujeto de la interpretación de los signos”.

Existe una complicación en la utilización del término intérprete, que habitualmente denomina así al ejecutor, o sea el actor en el teatro o músico en el concierto. El verbo interpretar se usa también para la representación o encarnación de un personaje o el acto de ejecución de una obra musical.

2.4. Teatro, comunicación y psicología social

El teatro, es un medio de comunicación que tiene la capacidad de crear expectativas en el público. Desde el momento en que elige asistir a una sala de teatro, el público está realizando una decisión basada en sus experiencias estéticas o su simple curiosidad.

Desde el punto de vista de la psicología social, se analiza cómo el teatro, tiene la posibilidad de motivar, despertar el interés público, individual o colectivo, y cómo su alcance le permite influir en las ideas, los pensamientos, las reflexiones, las emociones y los sentimientos del espectador. En los párrafos anteriores, ya hemos observado que el espectador es un ser social y emotivo, capaz de reaccionar a los estímulos que se le ofrece.

2.4.1. Los efectos

Los estudios sobre los efectos de la comunicación, fueron desarrollados a partir de la segunda mitad del siglo XX. Para Durand (1985 p.107), plantear el problema de los efectos, implica reconocer, la no gratuidad de la comunicación. Que en un buen número de casos, tiene el objetivo de influir en las opiniones, actitudes o comportamientos del receptor. “(...) el emisor querrá saber si sus objetivos han sido alcanzados, si la comunicación ha sido eficaz”.

Según McQuail (1969), la comunicación es un proceso, en el que un emisor-comunicador, transmite estímulos para modificar el comportamiento de otros individuos o receptores, relacionados a las emociones, ideas, actitudes y sentimientos; su propósito es influir y afectar intencionalmente el comportamiento de otros. Aunque muchas veces, la comunicación causa en el receptor, otros efectos no deseados por el emisor.

En todo hecho de comunicación, existe un proceso previo de estructuración y codificación del mensaje. Al ser trasladada la información al receptor, este procesa ese mensaje y lo interpreta o descodifica. A la vez, descubre o pasa por alto el verdadero objetivo provocador del emisor.

De una o de otra manera al exponerse a un medio, o a un mensaje determinado, el destinatario de la comunicación se expone a ser sujeto de modificación en sus valores, creencias o conocimientos. Esto a la vez, puede influir en su comportamiento, conducta y sentimientos.

En el teatro, durante la puesta en escena es posible que los sentimientos de los espectadores se modifiquen, se logra así una catarsis que además, puede inducir a la reflexión individual o colectiva (como en el caso del teatro-forum).

Según Klapper (1974 p.7), es Maletske, quien los define como “todos los procesos de comportamiento y de vivencia susceptibles de ser observados en el hombre y que derivan de las circunstancias de que, el hombre es perceptor en el campo de la comunicación social.”

Maletzke, clasifica cinco efectos de la comunicación social en el perceptor:

1. en el comportamiento;
2. en el saber;
3. en las opiniones y actitudes;
4. en la órbita emocional; y
5. en las esferas profundas de lo psíquico.

Los efectos en el comportamiento, están determinados por la cantidad de tiempo de ocio que el sujeto invierte en la exposición al medio. A diferencia de la televisión, que dispone de un alto grado de penetración en los hogares por horarios amplios, en el teatro, el espectador es absorbido por este, durante un tiempo delimitado. En esta clase de efecto, el emisor puede influir en el receptor con intenciones pedagógicas, políticas o comerciales.

Los efectos en el campo del saber, están determinados, ya sea por el interés particular del sujeto a obtener nuevos conocimientos o bien reforzarlos a través de los medios. Por otra parte, se puede obtener información incidental, sin pretender aprendizaje o conocimiento. En este efecto, el emisor puede influir con intenciones pedagógicas o ideológicas.

Los efectos en las opiniones y actitudes, se centran en las inclinaciones y sentimientos, prejuicios, aprensiones, nociones preconcebidas, ideas, convicciones y

temores sobre cualquier materia que experimenta una persona, y que utiliza para emitir juicios de valor o determinar sus hábitos de comportamiento.

Klapper (1974), señala que los niños y adolescentes se ven influenciados por los medios para conocer o validar el mundo de los adultos, los valores en una profesión, el poder y la riqueza, la violencia. En este efecto, el receptor puede ser sujeto de campañas políticas o mercadológicas.

Los efectos en la órbita emocional se producen generalmente en la fase postcomunicativa. En ésta, el receptor ha logrado cierta identificación con el mensaje y lo compara con su propia vivencia, de tal forma que se percata, que otros seres sufren o viven en igualdad de condiciones a su existencia. De allí, puede surgir un rechazo a posibles victimarios, e identificación con las víctimas, además de solidaridad o piedad. Estos efectos por lo tanto se producen después de la percepción del mensaje.

Los efectos en la esfera psíquica profunda, se entienden como producto de la comunicación social en la base reactiva inconsciente. Aquí, la exposición a los medios puede influir en los sueños del receptor. El emisor, puede entonces aprovechar su influencia en el receptor para estimular su sexualidad o agresividad.

De tal forma, un comercial de televisión puede hacer soñar a una persona, dormida o despierta, que conduce un elegante automóvil último modelo, así como el teatro, el cine y la televisión podrían repercutir en el espectador, para asumir el rol de uno de los personajes con los cuales se identifica.

2.4.2. Las expectativas

Los estudios de audiencias en el teatro, requieren conocer sus expectativas y comprobar si éstas son satisfechas por medio de la experiencia teatral. El público es un ente que participa activamente en la representación. Antes de la exposición del receptor al medio o mensaje, se desarrollan inquietudes por la experiencia que se aproxima. En el

teatro, el espectador está ávido de conocer el desarrollo de la trama y la historia, pero también de escuchar lo que dicen, y observar lo que hacen los personajes sobre el escenario.

En el público, existe una determinada anticipación a escoger la obra a presenciar, ya sea por el título, el tema, el autor, la compañía, el director, los actores, o la misma recomendación de los medios de comunicación (si existiere), o la del público que previamente la ha presenciado y la recomiende. Existe además, como ya se ha observado, la inquietud por buscar en el teatro, entretenimiento, diversión, placer, emoción, reflexión, educación o evasión de la realidad. Este proceso de expectativas puede ser un hecho conciente o inconsciente en el espectador.

2.4.3. La percepción

Desde el punto de vista de la psicología social, el conjunto de mensajes codificados que llegan al espectador desde el equipo creador-comunicador, establece una relación entre ambos. Sobre el espectador recae la responsabilidad de clasificar esa información y emitir juicios de valor acerca de los contenidos discursivos de los personajes.

Para Pavis (1998), el concepto de percepción debe distinguirse de la recepción y concierne al conjunto de los procesos cognoscitivos, intelectuales y hermenéuticos que tienen lugar en la inteligencia del espectador y sus cinco sentidos, inclusive en lo visual, lo sonoro, lo táctil, lo olfativo, lo gustable, lo sensible, lo gestual y lo psicológico.

Según Pavis (1998), Jauss (1970), afirma que Bertolt Brecht y los formalistas rusos han demostrado el efecto de la percepción, por medio del reconocimiento estético y el efecto ideológico “solo habrá verdadera comunicación del escenario con la sala, cuando el trabajo teatral sea capaz de mostrarse como efecto artístico destinado a la detección de un efecto ideológico.”

Para Bentley (1964), algo se ha progresado cuando una persona acostumbrada a ver un mundo monocromático y minúsculo llega a percibir de pronto lo abigarrado y lo colosal. Su imaginación acaba de despertar nuevamente.

Para Durand (1985), la percepción es parte del proceso de la comunicación, en donde el receptor, recibe estímulos provenientes de su entorno. Este autor cita dos modelos de experiencia perceptual: la de March y Simon, en el que se opera una selección de las informaciones almacenadas en su memoria interna (valores); y el modelo de Norman, quien afirma que los mensajes son codificados por los sentidos, ingresados en la memoria y comparados con los mensajes que están allí, para luego ser evaluados y seleccionados por un proceso cognoscitivo.

Ardila (1980 p. 370), ha compilado, desde el aspecto de la psicología de la percepción, diversos factores sociales y culturales, basados en la psicología social y la Teoría de la Gestalt. De acuerdo con esta teoría, las personas tienden a percibir diversos estímulos, pero sólo a aceptar y concentrarse en el conjunto de aquellos que le parezcan ser buenos. “Por definición, percepción implica aprendizaje (...) que supone determinado sistema de procesamiento de información por parte del organismo; y los organismos son diferentes.”

Según la compilación de Ardila (1980 p. 358), Salas cita a Hastorf, Schneider y Polefka (1970), y define cinco características de la experiencia perceptual:

- a) Inmediatez: el proceso perceptual ocurre sin mediatización del pensamiento o la interpretación.
- b) Estructura: los preceptos se perciben como todos organizados, más que como adiciones simples de elementos dispares.
- c) Estabilidad: independientemente de cambios circunstanciales, como la iluminación, distancia o posición (proxemia), un estímulo se identifica como tal.
- d) Significación: los estímulos se perciben en términos de la experiencia del organismo con ellos y en términos de su relación con otros términos.

- e) Selectividad: la percepción de sólo algunos estímulos de aquellos fisiológicamente susceptibles de ser percibidos en un momento y circunstancia específica.

Ardila, en su compilación (1980 p. 359), vuelve a citar a Salas, quien ha identificado también, cuatro propiedades de los estímulos en el proceso perceptual:

- a) Valor: definido en términos de los aspectos subjetivos y personales que pueden adquirir los estímulos en función de la experiencia con ellos.
- b) Significado: definido en términos del umbral de reconocimiento del estímulo que adquiere propiedades para desencadenar respuestas emocionales. Esta característica intenta dar explicación a los fenómenos de defensa y sensibilización perceptuales.
- c) Familiaridad: definida en términos de la frecuencia de exposición al estímulo.
- d) Intensidad: definida en términos de las propiedades físicas del estímulo y su relación con los umbrales de percepción. La investigación sobre esta propiedad atrajo el interés de los psicólogos interesados en los fenómenos de percepción subliminal.

2.4.4. La catarsis

El teatro logra una transformación cognitiva, afectiva, emotiva e ideológica para quien se expone ante este arte. Su fin no es un mero entretenimiento sin sentido.

Carrera (1995 p. 216), define lo que pudo significar para los griegos, una motivación para asistir al teatro, según las palabras de Nietzsche en su obra 'El nacimiento de la tragedia': "(...) el griego huía de la disipante vida pública que le era tan habitual, huía de la vida en el mercado, en la calle y en el tribunal, y se refugiaba en la solemnidad de la acción teatral, solemnidad que producía un estado de ánimo tranquilo (...)".

Según Carrera (1995 p. 220), en la tragedia griega, el ser humano ve, "(...) sus inminentes conflictos internos, sus pasiones y emociones más altas. Ello lo conduce a la

catarsis (purificación), estado de ánimo que le libera de todo tormento oculto en lo más profundo de su alma. (...) la temible revelación del *Pathos* (pasión, emoción o sufrimiento).”

Para Pavis (1998), el *Pathos*, es en la Poética de Aristóteles, la parte de la tragedia que mediante la muerte o los acontecimientos trágicos de los personajes, suscitaba la emoción y sentimientos de piedad, ternura, lástima y terror que conducían al espectador a la catarsis.

Carrera (1995 p. 221), señala que para el griego, por medio de la tragedia, “(...) la sabiduría está en relación directa con el gozo y el dolor. Entre más se sabe, más se goza o más se sufre. Hay luego, un premio y un castigo. Del éxtasis puede caerse en el espanto; pero también del espanto puede surgir el éxtasis (...)”.

2.4.5. Las emociones

El espectador es un humano dotado de emociones, capaz de reaccionar a lo que se le ofrece desde el escenario. Tanto las teorías de la comunicación, como de la psicología, se encargan de estudiar este fenómeno. Los sentimientos que se generan en el teatro, derivan de la interpretación de otras emociones, en las que se fundamenta la experiencia y la vivencia propia de cada espectador. De esa cuenta, lo que en unas personas puede ocasionar risa, en otros puede generar cólera, pánico o dolor.

Hace 2,500 años, Platón y Aristóteles se cuestionaron acerca de la naturaleza de las emociones. Hace cien años, el filósofo y psicólogo norteamericano William James se formuló la misma pregunta, estableciendo éste, que la emoción es una reacción fisiológica, que produce un ‘sentimiento’.

En contraste, Aristóteles en su ‘Retórica’ definió a la emoción, como una situación dominada de concebir un deseo (en la cólera o deseo de venganza por ejemplo). De allí en

adelante, que los principales teóricos de la emoción relacionen dos componentes de la emoción: el fisiológico y el cognoscitivo.

Pero, ¿cuál es la diferencia entre emoción y percepción? René Descartes y David Hume, establecieron una analogía entre las emociones y percepciones sensoriales, sin embargo, William James argumentó que las emociones son un tipo especial de percepción.

La teoría de la sensación (Hume) y las teorías fisiológicas (Descartes y James), se basan en el sentimiento psicológico real de una emoción (por ejemplo, sentirse abrumado). O un sentimiento fisiológico real (sentir dolor en el estomago a causa de un disgusto, las punzadas del remordimiento, los fuertes latidos del corazón o la impresión de frío por el temor).

Plutchik (1987 p. 460), define la emoción como:

Una emoción es una secuencia compleja inferida de reacciones a un estímulo, e incluye evaluaciones cognoscitivas, cambios subjetivos, estimulación neural y autónoma, impulsos a la acción y un comportamiento que tiene por objeto ejercer un efecto sobre el estímulo que inició la secuencia compleja. Estas secuencias complejas de reacciones pueden sufrir varias vicisitudes que afectan la probabilidad de la aparición de cada eslabón en cadena.

Plutchik (1987), cita al psicoanalista David Rapaport en 1950, quien sintetizó la noción psicoanalítica de los afectos:

1. Ocurre un proceso inconsciente entre la percepción del estímulo que evoca la emoción y el cambio periférico autónomo o visceral;
2. Ese cambio autónomo periférico y el sentimiento de la emoción son ambos procesos de descarga de la misma fuente de energía impulsora; y
3. Todas las emociones son mixtas, ya que son expresiones de conflictos.

Según Plutchik (1987), Para Freud, aunque nunca desarrolló una teoría general de las emociones, una emoción es un estado complejo del individuo que se infiere sobre la base de varios tipos de comportamiento.

Identificación de las emociones en los seres humanos según Davitz (1969).

Benéficas o positivas (23):	Perjudiciales o negativas (27):
Admiración Afecto Diversión Alegría Confianza Contento Deleite Determinación Gozo Cordialidad Regocijo Gratitude Felicidad Esperanza Inspiración Amor Pasión Compasión Orgullo Alivio Serenidad Solemnidad Sorpresa	Ira Ansiedad Apatía Pavor Aburrimiento Desprecio Depresión Repugnancia o repulsión Desagrado Elación (Altívez o presunción). Turbación Temor Frustración Pena Culpa Odio Impaciencia Irritación Celos Nerviosismo Pánico Remordimiento Resentimiento Tristeza Vergüenza Miedo Cólera o Coraje

Fuente: Plutchik (1987)

Según Plutchik (1987 p. 462), Magda Arnold elaboró en 1960 las características de la emoción que pueden resumirse de la siguiente manera:

1. Las emociones se activan por lo general mediante estímulos externos.

2. La expresión emocional suele estar dirigida hacia el estímulo particular en el ambiente por el que fue motivada.
3. Las emociones pueden ser, pero no lo necesaria o usualmente, activadas por un estado fisiológico.
4. No hay objetivos “naturales” en el ambiente (como el alimento o el agua) hacia los cuales se dirige la expresión emocional.
5. Se induce un estado emocional después de que se ve un objeto o se evalúa y no antes.

Clasificación de las emociones básicas según Arnold (1960).

Evaluación:	Objeto presente:	Objeto no presente:	Objeto presente o no:
Objeto benéfico:	Deleite Alegría	Querencia Deseo Espera	Amor Gusto
Objeto perjudicial:	Aflicción Tristeza Ira Abatimiento	Aversión Atrevimiento Miedo	Odio Antipatía

Fuente: Plutchik (1987).

Por su parte Kowsan (1997 p. 236-237), cita a Marco de Marinis, quien lamenta que no exista una verdadera teoría semiótica de las emociones teatrales y postula una teoría semio-cognitiva de los procesos emotivos del teatro: “En el hecho teatral, es imposible separar los aspectos cognitivos de los elementos emotivos, y mucho menos oponerlos unos a otros. La experiencia teatral, es un conjunto de procesos perceptivos, interpretativos, emotivos y evaluativos, todos integrados e interrelacionados entre sí.”

Kowsan (1997 p. 239), afirma que hay que tener en cuenta los estados afectivos, las emociones como signos naturales (independientes de la voluntad del emisor), y las sensaciones o sentimientos como signos artificiales. Además, hay que distinguir, el estado afectivo del emisor, así como el estado afectivo del receptor, así como la emoción expresada por el emisor y la emoción percibida e interpretada por el receptor.

Por otro lado Calhoun y Solomon (1989 p. 12), en su compilación, advierten que la clasificación de las emociones debe sujetarse a determinados tipos genéricos. “Una forma de hacerlo sería agrupar las emociones que se parecen entre sí; por ejemplo, la simpatía y la compasión (...) la cólera, el resentimiento y la indignación”. Estos compiladores han encontrado cinco enfoques importantes del análisis de la emoción: sensación, fisiológico, conductual, evaluativo y cognoscitivo.

En su compilación Calhoun y Solomon., (1989 p. 14-15), afirman que los teóricos de la sensación, distinguen entre las emociones leves como el disfrute estético y las emociones violentas como la rabia, “la emoción es considerada principal o exclusivamente como un sentimiento (...) que ocurre en nosotros, que dura un periodo de tiempo determinado, y que puede tener una ubicación definida en el cuerpo.”

Las teorías conductuales (Darwin, Dewey y Ryle), prestan atención a las conductas relacionadas con diferentes emociones. Estas son analizadas como la causa de patrones de esas conductas.

Calhoun y Solomon, (1989 p. 26), señalan que las teorías evaluativas (Brentano y Scheler), hacen una comparación de las emociones con las actitudes (sentir agrado, desagrado, amor, odio). A través de estas emociones, se realizan evaluaciones intencionales con las que podemos percibir los valores. “A veces amamos u odiamos las cosas por instinto, hábito o prejuicio.”

Y las teorías cognoscitivas, que se enfocan entre las emociones y nuestras ideas o creencias que pueden modificar nuestra percepción del mundo y creencias al respecto. “La cognición, en este contexto, puede ser simplemente una creencia o una interpretación de una cosa o una situación.” (1989 p. 27-28).

Pero, ¿cuáles emociones son básicas y a qué se deben? Descartes hizo una lista de seis emociones básicas: asombro, amor, odio, deseo, gozo, y tristeza. “Todas las demás emociones, sugirió Descartes, están compuestas por éstas.” (1989 p. 32).

En cuanto a la intencionalidad o causalidad de las emociones, Calhoun y Solomon (1989 p. 33), indican: “Una emoción, no es simplemente un sentimiento interno, como una jaqueca; también tiene una referencia externa, con alguna situación, persona u objeto.”

Según la Biblioteca Temática UTEHA (1980), no existe diferencia entre la emoción del espectador que asistía a una tragedia de Esquilo, que el de hoy que asiste a un drama actual. Posiblemente aquel se identificaba con aquellos hechos, con la misma intensidad con que nosotros podemos hacerlo en nuestro tiempo. A una distancia de dos mil quinientos años, aún podemos sentir y sufrir en nuestro interior, todo lo que sufre el ciego Edipo.

Por su parte Bentley (1964), indica que una de las principales razones por las que asistimos al teatro, es el deseo de experimentar emociones coherentes, constantes e intensas.

**“El arte es uno de los medios de comunicación entre los
hombres.”**

Leon Tolstoi

Capítulo 3

Marco Metodológico

3.1. Tipo de investigación

Bibliográfica-de campo.

a). **Bibliográfica:** Consta de un soporte bibliográfico, determinamos una realidad actual y vigente del tema que investigamos en cuanto a su perspectiva teórica-histórica.

b). **De campo:** Consta de una segunda parte con un estudio de campo experimental-cualitativo, en el que se recolectaron datos a través de contactos personales y directos.

3.2. Objetivos

3.2.1. Objetivo general

Describir las clases de efectos de la comunicación teatral, que se producen en el espectador, antes y después de la puesta en escena.

3.2.2. Objetivos específicos

1. Detallar las expectativas del público antes de su exposición a una representación teatral.

2. Precisar los estados de ánimo del espectador, previa y posteriormente, a su exposición a una representación teatral.

3. Establecer después de la representación teatral, si se cumplieron o no, las expectativas previas del espectador.

4. Comparar las experiencias emocionales, previas y posteriores, positivas y negativas del público, en una representación teatral.

3.3. Técnicas e Instrumentos

Como parte importante del proceso de investigación, correspondió a esta etapa, la selección de técnicas e instrumentos para la verificación y comprobación de la hipótesis respectiva.

3.3.1. Técnicas: Se recopiló información para fundamentar la parte bibliográfica, y se diseñó las encuestas, para ser dirigidas a personas del público que asistieron a dos teatros de la ciudad capital, para obtener la información. Se utilizó el método de contacto personal, solicitando a los espectadores su participación desde la entrada misma del teatro. Su análisis fue exploratorio.

3.3.2. Instrumentos: Dos cuestionarios semi-estructurados, aplicados y utilizados en las fases pre y post-comunicativas (antes y después del espectáculo a las mismas personas).

3.4. Universo

Dos grupos de público heterogéneo, asistente a funciones de teatro de cartelera profesional, uno del género de comedia y el otro de drama. Se tomó en cuenta para la presente investigación, la población dentro de los límites urbanos de la ciudad de Guatemala.

3.5. Muestra

Para que la muestra fuese representativa, se escogió al público de manera aleatoria, presente en el teatro que estuvo de acuerdo para colaborar, se planificó hacerlo con al menos 50 personas de cada grupo si la afluencia fuese mayor. Pero finalmente se aplicó a un total de 110 personas asistentes a dos representaciones de obras teatrales divididas así:

- 58 personas que asistieron a la representación de la comedia teatral “Defendiendo al Cavernícola”, (en el auditorium del Instituto Guatemalteco Americano IGA; y 52 personas que asistieron a la representación del drama teatral “Cuando se cierra la puerta”, en el auditorium del Teatro de Cámara de la Industria.

3.6. Los Sujetos

Se definió que el ámbito relacional de las partes involucradas en la presente investigación son los siguientes: Autores dramáticos, teóricos teatrales, teóricos comunicacionales, semióticos y lingüistas, directores, técnicos, actores y actrices teatrales, críticos y comentaristas, público que asiste a representaciones teatrales, entre los que se incluyen adolescentes, adultos, estudiantes, profesionales, hombres y mujeres, etc.

3.7. Diseño del trabajo de campo

- Se diseñó el instrumento, que consiste en dos cuestionarios con preguntas semi-estructuradas, se determinó que cada cuestionario no sobrepasara de 12 preguntas cada uno para facilitar el tiempo de respuesta. Finalmente el diseño resultó de 10 preguntas cada uno (más adelante se indican los criterios del contenido de cada cuestionario).
- Se procedió a realizar una prueba piloto del cuestionario a 12 personas escogidas al azar, para verificar si el instrumento estaba elaborado de una manera clara y concisa. El resultado obtenido, demostró que todas las preguntas fueron comprensibles para todos, no hubo necesidad de aclarar ni resolver dudas, por lo tanto se procedió a validar los cuestionarios.
- Se seleccionó a las dos obras teatrales y se tomaron en cuenta cuatro aspectos importantes como criterios de selección:
 - a) por su género (comedia y drama);

- b) por la duración del espectáculo (especialmente, por su brevedad relativa, de una hora como máximo cada una, para permitir al público contestar las dos encuestas);
- c) por su categoría como teatro profesional, con un respaldo publicitario o promocional en los medios, para identificar criterios de selección; y
- d) que las mismas, estuvieren en cartelera, para asegurarse la presencia de público (las sinopsis y los afiches promocionales de cada una de las obras, se consignan en los anexos correspondientes).

- Se tomó nota del teatro (nombre y dirección) en que se presentaban sus temporadas, se establecieron los horarios de las funciones respectivas, así como las fechas de cada representación en que se aplicaría el estudio.
- En las fechas y horarios programados, sin que ninguna persona del público supiera de antemano que colaboraría en este estudio, se solicitó a la entrada de cada teatro mientras el público llegaba, su anuencia a participar en la encuesta, haciéndoles ver la importancia de quedarse al final para responder a la segunda parte. Algunas personas informaron que no podían quedarse después de la obra, por lo tanto se les agradeció, pero no fueron tomadas en cuenta.
- Se entregó a cada uno de los voluntarios, el primer cuestionario y un lápiz. Se utilizó el fondo de la música de sala para responderlo cómodamente desde su butaca (fase precomunicativa).
- Se dio inicio a la representación de la obra correspondiente, ante el público que participó en la primera encuesta (fase comunicativa).
- Al finalizar la representación, se solicitó al público que contestó el primer cuestionario, a responder una segunda encuesta, para el efecto, se les hizo entrega del segundo cuestionario, que también respondieron desde sus butacas (fase postcomunicativa).
- Se procedió a recibir ambos cuestionarios y a engraparlos para asegurarse su relación y concordancia.

- Posteriormente, los datos se trasladaron a una tabla de vaciado para su organización e interpretación.
- Se consignaron los datos como valores absolutos en 21 gráficas tipo columnas, precedidas por un análisis porcentual de cada valor, para la presentación de los resultados.
- Se compararon los datos consignados en las gráficas 7 y 11, para determinar las expectativas previas, versus la satisfacción de la experiencia teatral.
- Se compararon los datos consignados en las gráficas 8, 10, 20 y 21, para determinar los cambios en estados de ánimo positivos, proyectados y experimentados por los espectadores.
- Se compararon los datos consignados en las gráficas 9, 10, 20 y 21, para determinar los cambios en estados de ánimo negativos, proyectados y experimentados por los espectadores.
- Se realizó un balance de los dos resultados anteriores, para determinar los aumentos o disminuciones de los estados de ánimo positivos y negativos por parte de los espectadores en la fase final del estudio.

3.7.1. Criterio de los cuestionarios

Como criterio general para regular el contenido, se determinó que para asegurar el anonimato de los encuestados, los cuestionarios no contendrían ningún cuestionamiento sobre su identidad, ni su nombre, dirección, teléfono o correo electrónico. Y para establecer una comparación en los cambios y modificaciones del espectador, era necesario dividir el cuestionario en dos partes, el primero para ser utilizado previamente a la representación teatral y el segundo al finalizar la misma. El primer instrumento se denominó Test 1. Fase precomunicativa y el segundo, Test 2. Fase postcomunicativa.

Test 1. Fase precomunicativa:

1. En la primera parte del cuestionario, se plantean cuatro preguntas relacionadas al perfil personal de cada espectador: edad, sexo/género, si ha asistido alguna vez al teatro, y su grado de escolaridad (niveles de segmentación).
2. Los siguientes dos planteamientos, se refieren a su criterio de selección de la obra a la que asistieron, así como las razones que le han impedido asistir al teatro anteriormente (niveles de decisión y selección).
3. El siguiente planteamiento, se refiere a la posible expectativa que le produce su asistencia al teatro en esta oportunidad, permitiéndole anticipar un juicio de valor sobre el resultado de su experiencia (nivel de expectación).
4. Los siguientes dos cuestionamientos, se refieren a predefinir una expectativa emocional positiva o negativa (las emociones positivas o negativas se determinaron con base a la tabla de Davitz) como resultado de su exposición al medio teatral (nivel de percepción).
5. El último cuestionamiento, se formula a partir de identificar el estado anímico individual del espectador, antes de iniciar la representación teatral (nivel de afecto).

Test 2. Fase postcomunicativa:

1. En la primera parte del cuestionario, se formulan dos planteamientos dirigidos al razonamiento y comparación de la experiencia, versus la expectativa inicial, con preguntas acerca del resultado de su vivencia y de la satisfacción del cumplimiento de la obra teatral (nivel cognoscitivo).
2. Los siguientes cinco planteamientos, se refieren a la valoración estética del texto por medio de los diálogos y su comprensión, así como de la escenografía, la música, el vestuario, y el mensaje transmitido por los personajes (nivel de significación y semantización de los códigos, signos y mensajes teatrales).
3. El siguiente planteamiento, se refiere a la validación o modificación del concepto del teatro a partir de esta representación (nivel de conceptualización).

4. El siguiente cuestionamiento, se refiere a la cantidad de signos teatrales percibidos por el espectador (nivel de identificación).
5. Los últimos dos planteamientos, se refieren a la concreción de un estímulo inferido por el espectáculo teatral, y la reacción emocional efectuada en el espectador durante y después de la representación (nivel emocional).

3.7.2. Objetivos de los cuestionarios

Primer cuestionario:

1. Segmentar socio-demográficamente al público por medio de las variables edad, sexo/género, contacto previo con el teatro y grado de escolaridad.
2. Determinar las expectativas del público acerca de la experiencia estética que se aproxima.
3. Identificar el estado anímico previo del público.

Segundo cuestionario:

1. Determinar los niveles de satisfacción y cognición del público, en la fase posterior a la experiencia escénica.
2. Identificar la valoración estética que el público realiza de la parte semiótica del espectáculo.
3. Describir el estado anímico posterior del público.
4. Determinar si la balanza emocional es positiva o negativa (de acuerdo con la tabla de emociones de Davitz).
5. Comparar los estados emocionales previos y posteriores para identificar aumento o disminución de las emociones.

**“La belleza de cualquier clase en su manifestación
suprema excita inevitablemente el alma sensitiva hasta
hacerle derramar lágrimas.”**

Edgar Allan Poe.

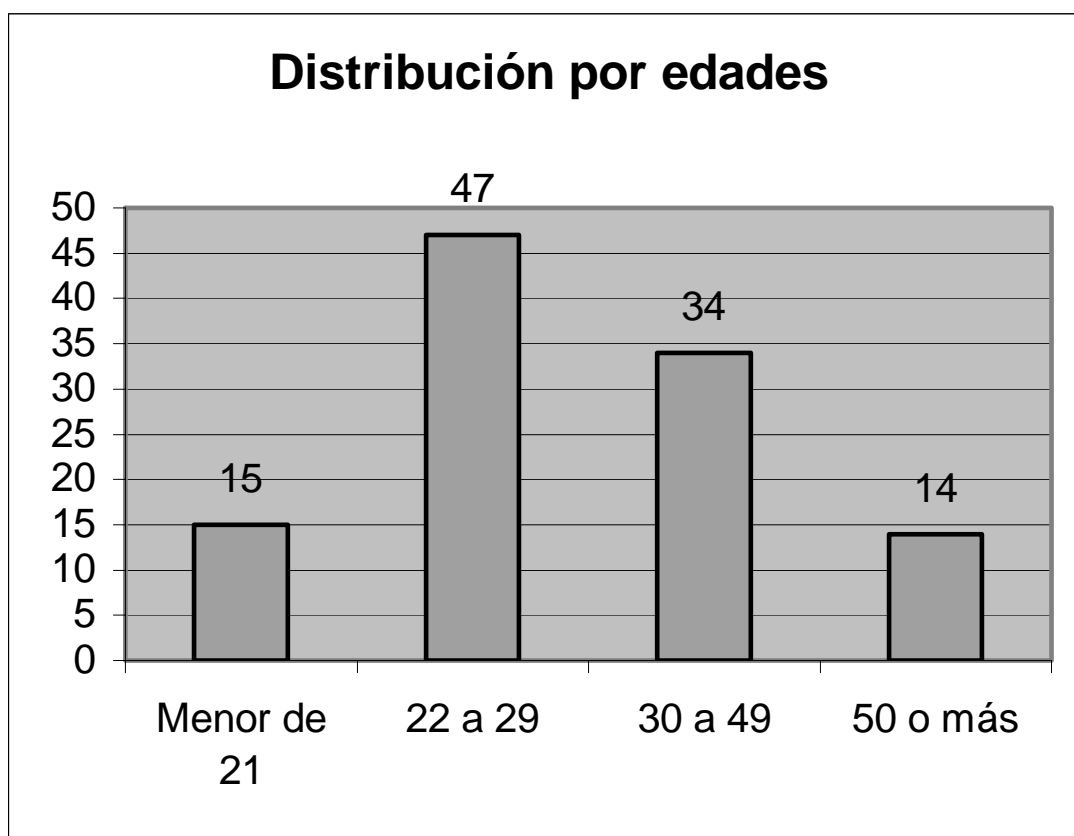
Capítulo 4

Presentación, interpretación y discusión de resultados

A continuación se presenta la descripción y análisis de los resultados obtenidos en la investigación de campo realizada. En las gráficas se representa la frecuencia de la muestra en valores absolutos y en el análisis, el porcentaje respectivo.

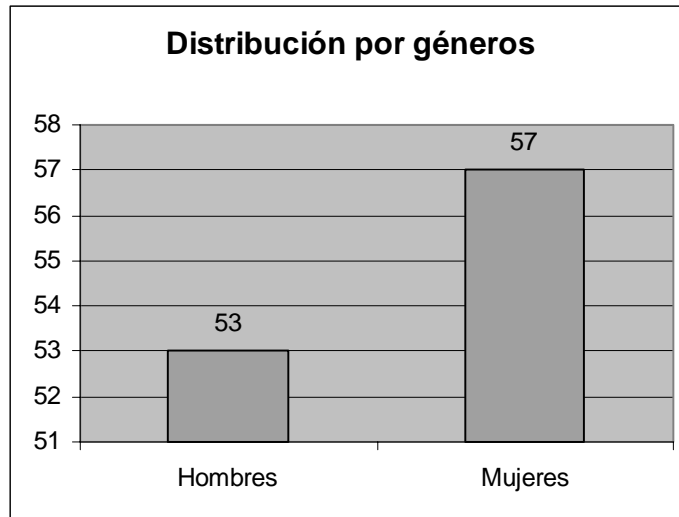
4.1. Resultados de la evaluación Test 1. Fase precomunicativa

Gráfica No. 1.



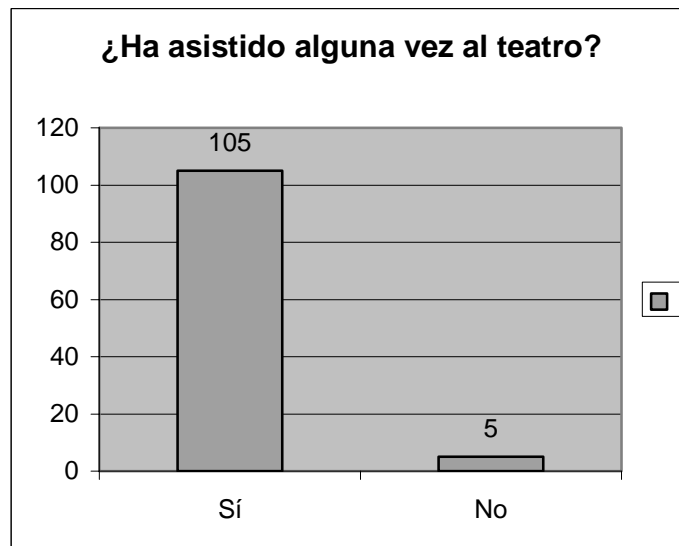
De los 110 encuestados, el 14 % se ubican en el rango de menos de 21 años, el 43% se ubica en el rango de 22 a 29 años, mientras que el 31 % están en el rango de 30 a 49 años, así como el 12 % se encuentra en el rango de 50 años de edad o más.

Gráfica No. 2.



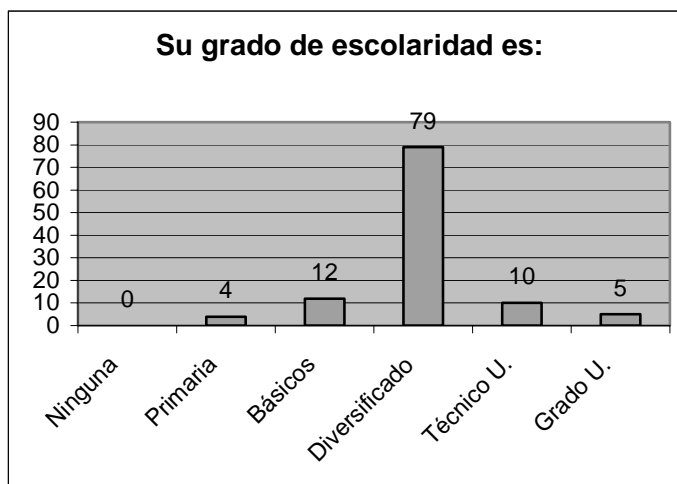
La muestra de encuestados, refleja su distribución por géneros, que se encuentra de la siguiente manera: el 48 % pertenecen al género masculino, mientras que el 52 % está conformado por el género femenino.

Gráfica No. 3.



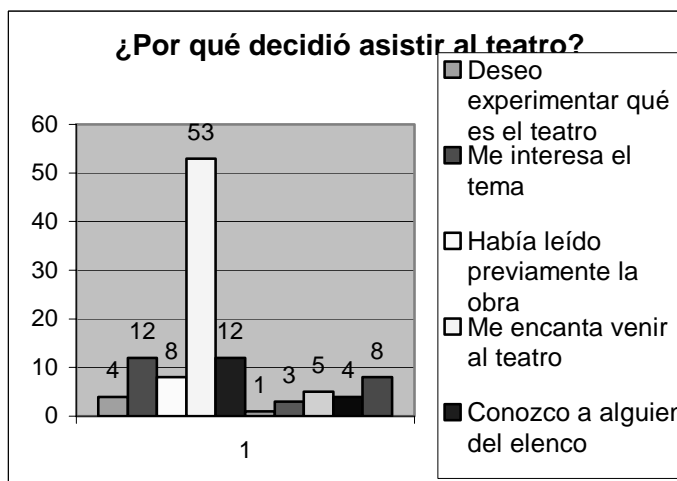
Del total de encuestados, el 95 % ya ha asistido con anterioridad como espectador en una obra de teatro, mientras que el restante 5 % es este su primer contacto con el teatro.

Gráfica No. 4.



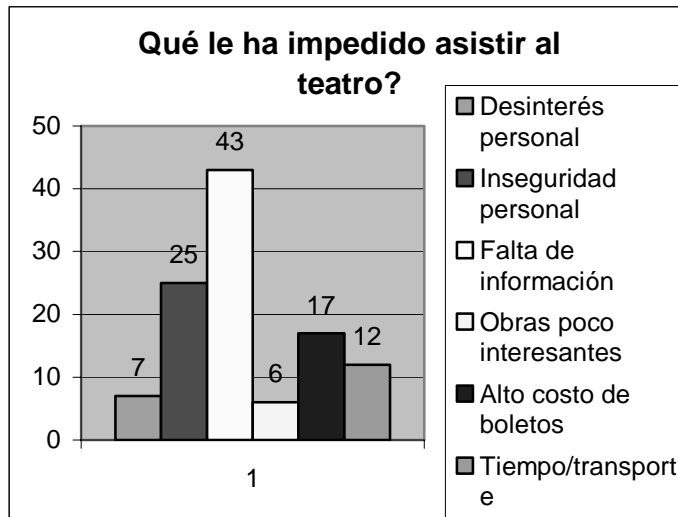
Los espectadores que tomaron parte en este estudio, poseen en su mayoría una escolaridad de grado diversificado en educación media con el 71 %, los que solamente poseen una escolaridad a nivel de estudios básicos, son el 11%, les siguen los que poseen una carrera técnica intermedia universitaria con el 9 %, a continuación encontramos a quienes poseen un grado universitario con el 5 %, mientras que los que sólo poseen nivel primario son el 4 %.

Gráfica No. 5.



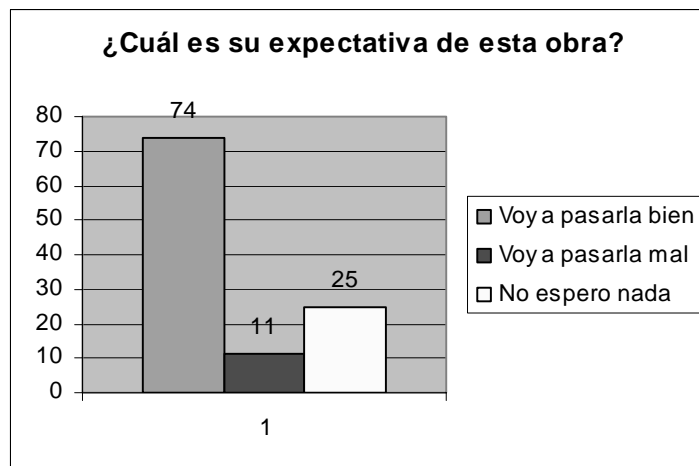
Para definir la motivación principal que los llevó al teatro, el 47 % respondió que le encanta venir al teatro, un 11 % está interesado por el tema de la obra, otro 11 % llegó allí porque conoce a alguien del elenco. Un 7 % asistió por haber leído previamente la obra, un 5 % asistió por acompañar a un familiar o amigo, un 4 % desea experimentar qué es el teatro, otro 4 % fue atraído por el nombre de la obra, para un 7 % esta obra es parte de una actividad académica en una asignatura de su carrera o centro de estudios. Un 3 % lo hizo por haber tenido referencias acerca del grupo de teatro y un 1 % deseaba salir de casa.

Gráfica No. 6.



Los encuestados definen el factor que en otras oportunidades les ha impedido asistir al teatro: un 39 % indica que ha sido por falta de información, un 23 % por la inseguridad que se vive en el país, un 15 % ha sido afectado económicamente por el costo de los boletos, un 11 % por problemas de transporte en horarios nocturnos, un 6 % reconoce su desinterés personal y un 6 % considera que existen obras poco interesantes en cartelera.

Gráfica No. 7.



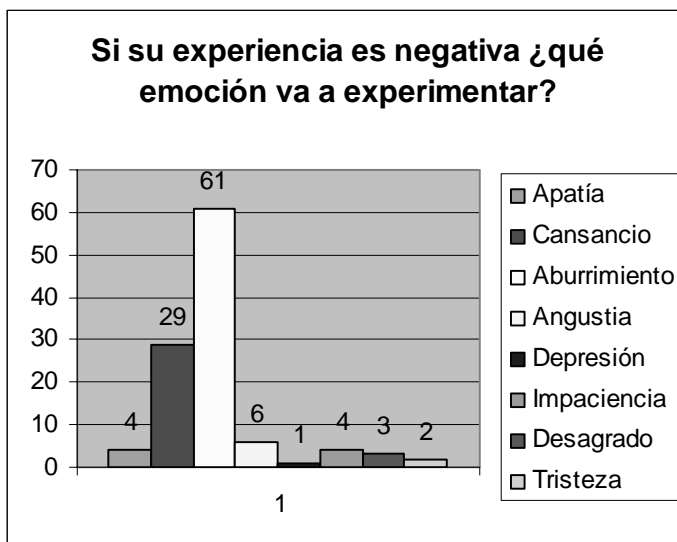
Acerca de qué espera de esta obra, es decir sus expectativas como público se definen así: un 67 % considera que va a pasarla bien, otro 23 % asegura no esperar nada, mientras que un 10% presume que va a pasarla mal.

Gráfica No. 8.



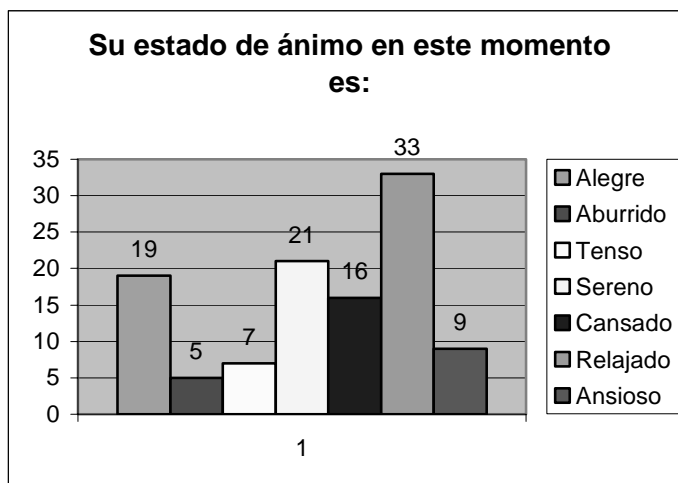
En cuanto a presumir que la experiencia emocional será positiva, un 46 % lo define como diversión, un 24 % como alegría, un 16 % como conocimiento, un 11 % como inspiración, un 3 % como esperanza y cero % para alivio y tranquilidad.

Gráfica No.9.



La presunción de una experiencia emocional negativa, se compone de: un 55 % como aburrimiento, un 26 % como cansancio, un 5 % como angustia, un 4 % como apatía, otro 4 % como impaciencia, un 3 % como desagrado, un 2 % como tristeza y un 1 % como depresión.

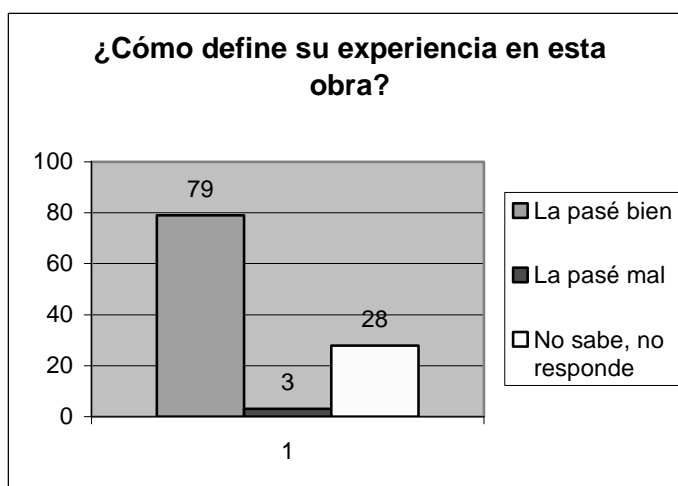
Gráfica No. 10.



El punto de partida desde la óptica emocional, se define así: un 30 % como relajado, un 19 % como sereno, un 17 % como alegre, un 15 % como cansado, un 8 % como ansioso, un 6 % como tenso, y un 5 % como aburrido.

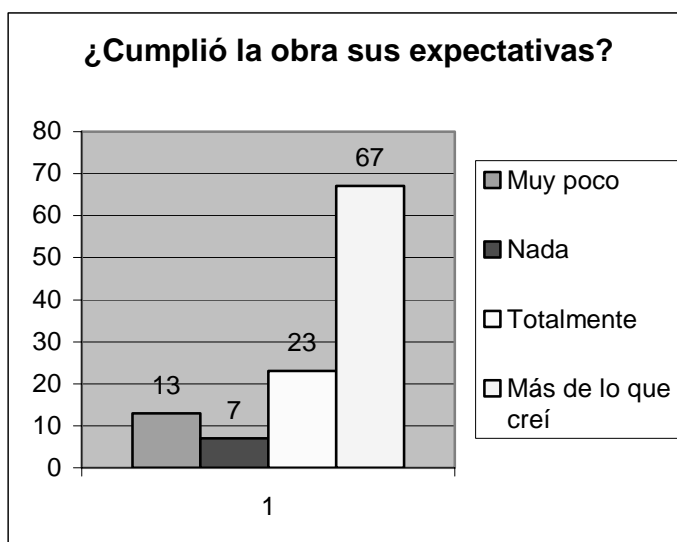
4.2. Resultados de la evaluación Test 2. Fase postcomunicativa:

Gráfica No. 11.



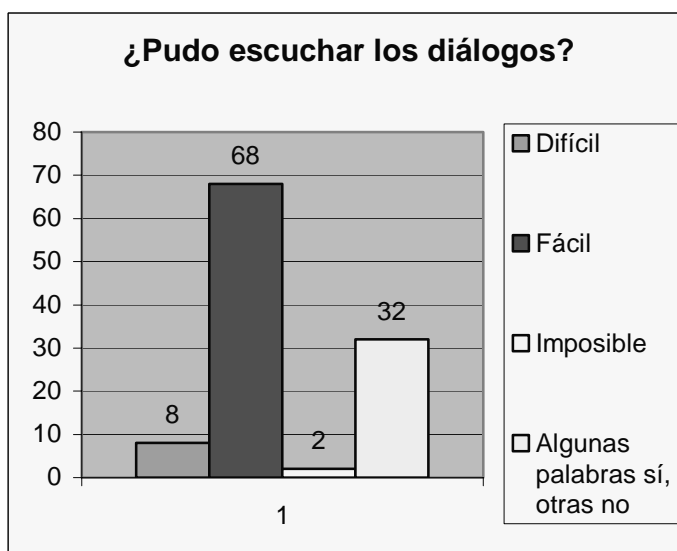
Los encuestados, definieron su experiencia de la siguiente manera: un 72 % considera que la pasó bien. Un 25 % no tiene ninguna respuesta y un 3 % considera que la pasó mal.

Gráfica No. 12.



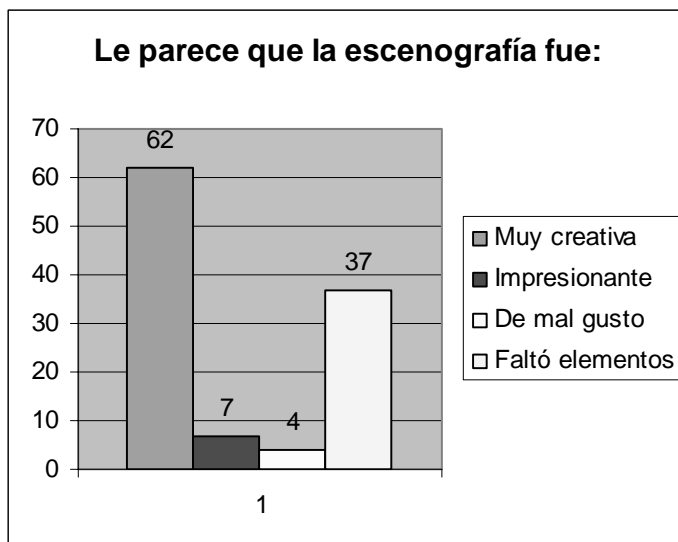
Los encuestados emiten un juicio de valor para comparar sus expectativas previas con su experiencia comunicacional con el teatro. El 61 % considera que se cumplió más de lo que creía, un 21 % afirma que totalmente, un 12 % cree que muy poco y un 6 % asume que no se cumplió nada.

Gráfica No.13.



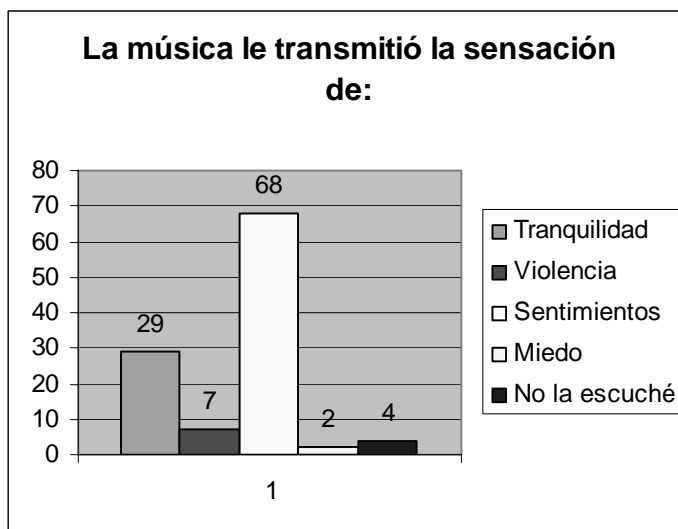
En cuanto a la percepción y comprensión del texto hablado por los actores (voz y dicción), para un 62 % fue fácil, para un 29 % algunas palabras sí, otras no. Un 7 % cree que le fue difícil y un 2 % imposible.

Gráfica No. 14.



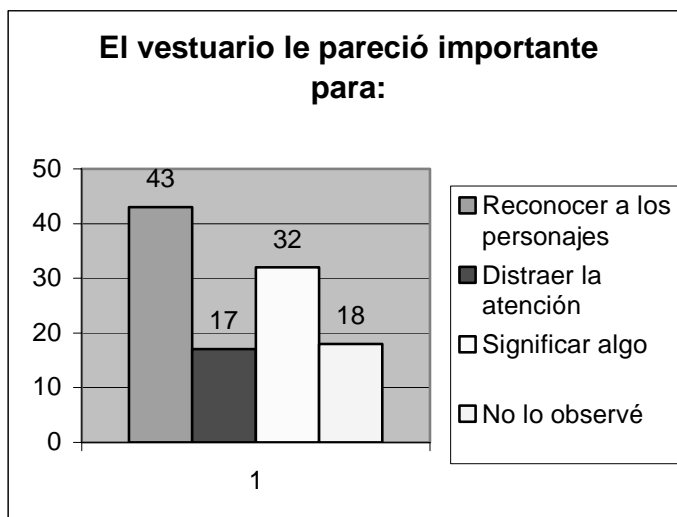
La percepción y valoración de la escenografía en la obra, fue calificada así: para un 56 % fue muy creativa, un 34 % considera que faltaron elementos, un 6 % cree que fue impresionante y un 4 % la define como de mal gusto.

Gráfica No. 15.



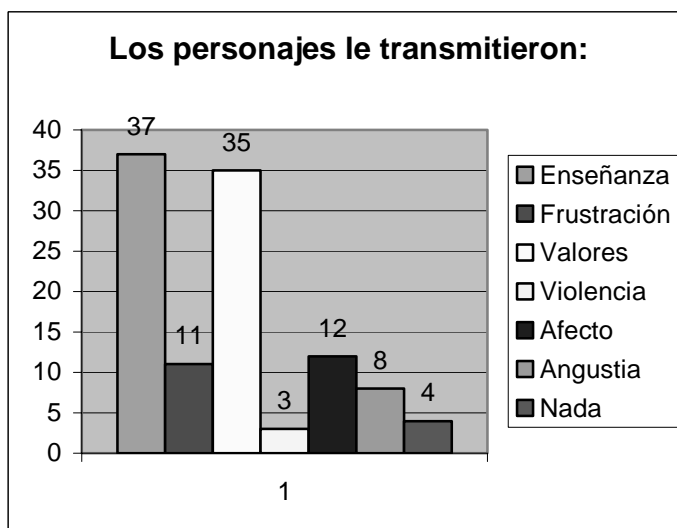
La sensación que la música de la obra transmitió a los espectadores fue: para un 62% de sentimientos, un 26 % de tranquilidad, un 6 % de violencia, un 4 % dice que no la escuchó, y un 2 % la relacionó con el miedo.

Gráfica No. 16.



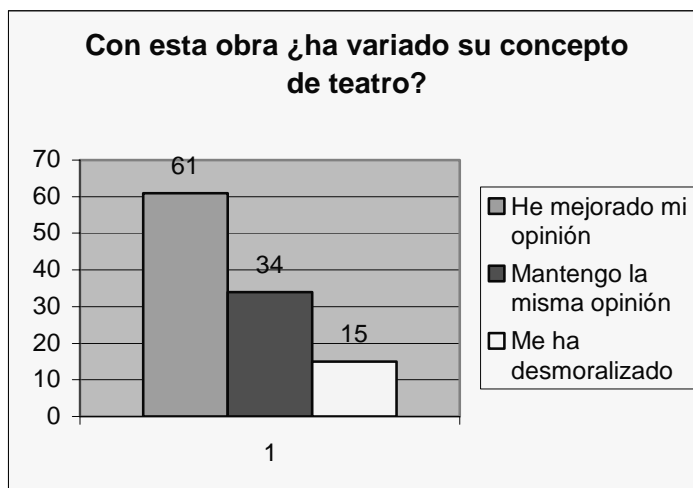
La importancia que el vestuario agrega a un espectáculo teatral fue definido así: un 39 % para reconocer a los personajes, un 29 % para significar algo, un 16 % admite no haberlo observado y otro 16 % asume que es para distraer la atención.

Gráfica No. 17.



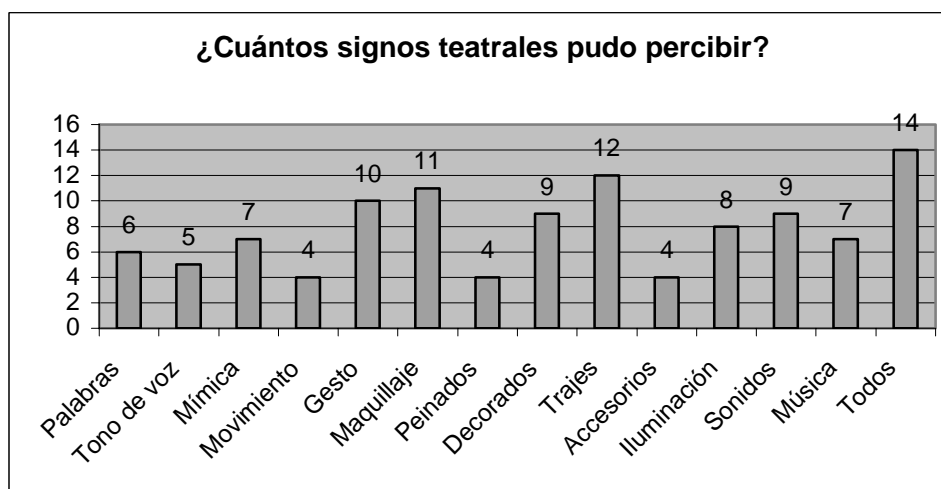
El mensaje transmitido por los personajes de la obra a los espectadores, fue definido así: para un 34 % de enseñanza, un 32 % de valores, un 11 % de afecto, un 10% de frustración, un 7 % de angustia, un 4 % ningún mensaje, y un 2 % de violencia.

Gráfica No. 18.



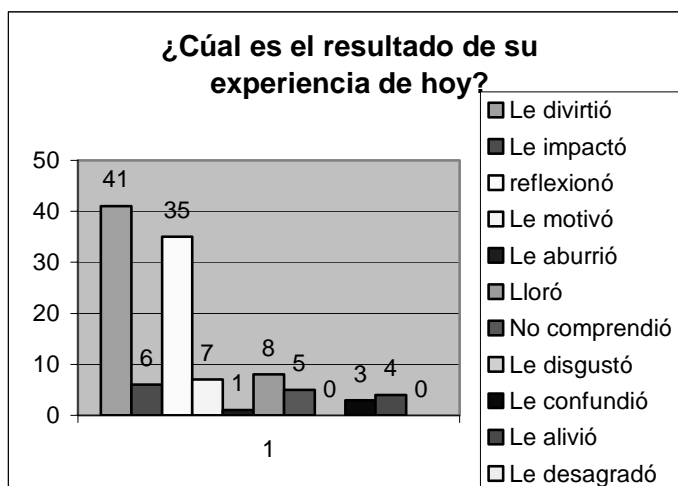
Con esta experiencia teatral, el espectador ha reafirmado o modificado su concepto del teatro de la siguiente manera: un 55 % considera haber mejorado su opinión, un 31 % afirma mantener su misma opinión y tan sólo el 14 % considera estar desmoralizado.

Gráfica No. 19.



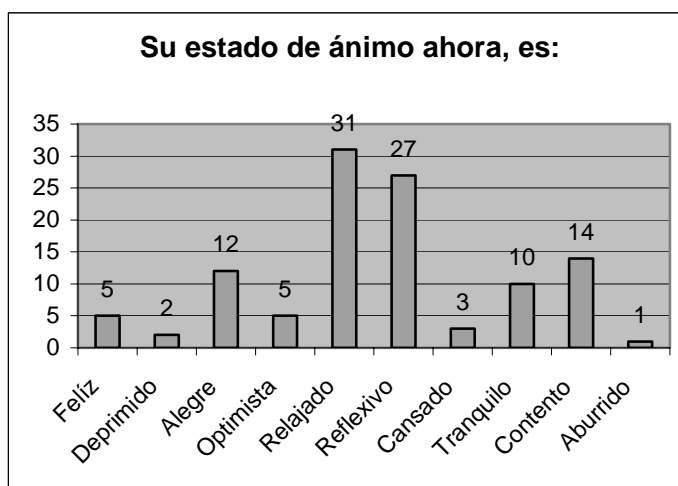
Los espectadores han percibido los signos teatrales con ciertas diferencias, en el caso de los trajes el 11 %, el maquillaje con 10%, el gesto con 9 %, los sonidos el 8 %, los decorados con otro 8 %, la iluminación con 7 %, la mímica del rostro con 6 %, la música con otro 6 %, la palabra con 5 %, el tono de la voz con 5 %, el movimiento escénico de los actores con 4 %, los peinados con otros 4 %, los accesorios con también 4 %. Los que pudieron percibir la totalidad de los trece signos, constituyen el 13%.

Gráfica No. 20.



De la experiencia de la representación teatral, se obtuvo el siguiente resultado: para un 37 % fue de diversión, a un 32 % le hizo reflexionar, a un 7 % de llanto, a un 6 % le motivó, a un 5 % le impactó, un 5 % no comprendió, a un 4 % le alivió (catarsis), a un 3 % le confundió, a un 1 % le aburrió, a cero % disgustó y a otro 0% desagradó.

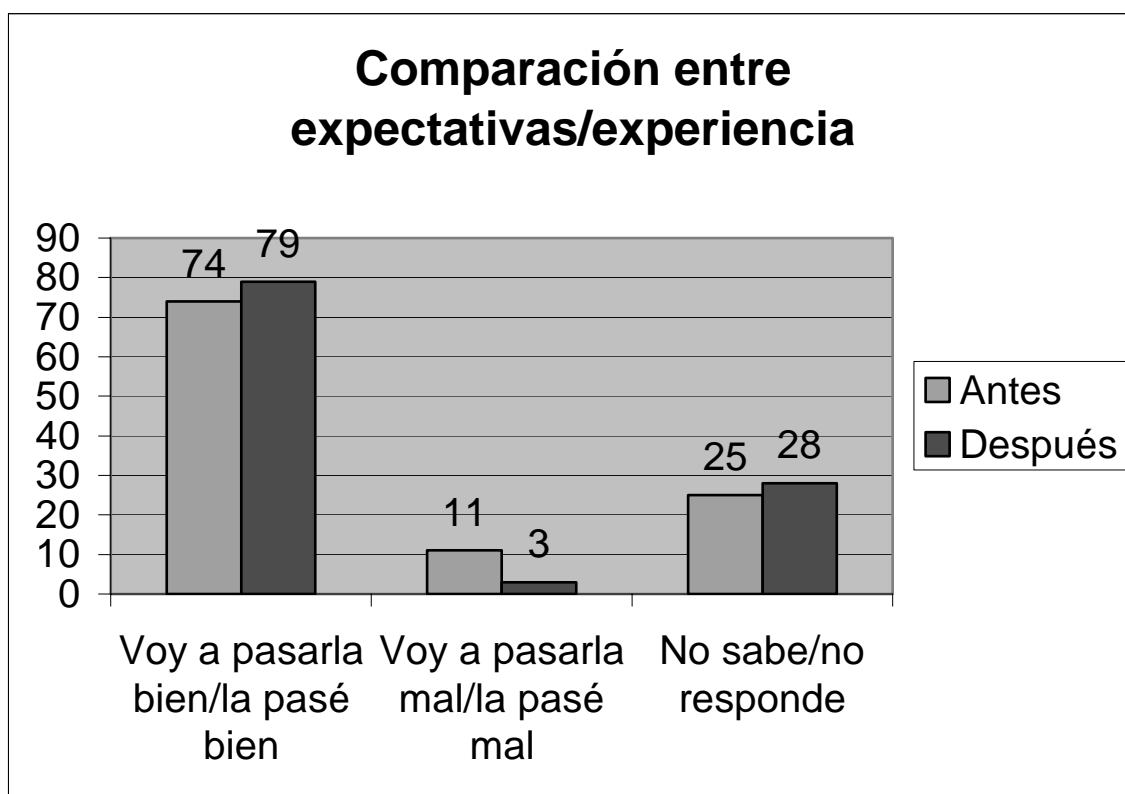
Gráfica No. 21.



La identificación posterior desde la óptica emocional del espectador, se define ahora de la siguiente manera: un 28 % se considera relajado, un 25 % se considera reflexivo, un 13 % se considera contento, un 11 % se considera alegre, un 9 % se considera tranquilo, un 4 % se considera feliz, otro 4 % como optimista, un 3 % se considera cansado, un 2 % se considera deprimido y finalmente un 1 % se considera aburrido.

4.3. Comparación de datos previos y posteriores

Gráfica No.22.

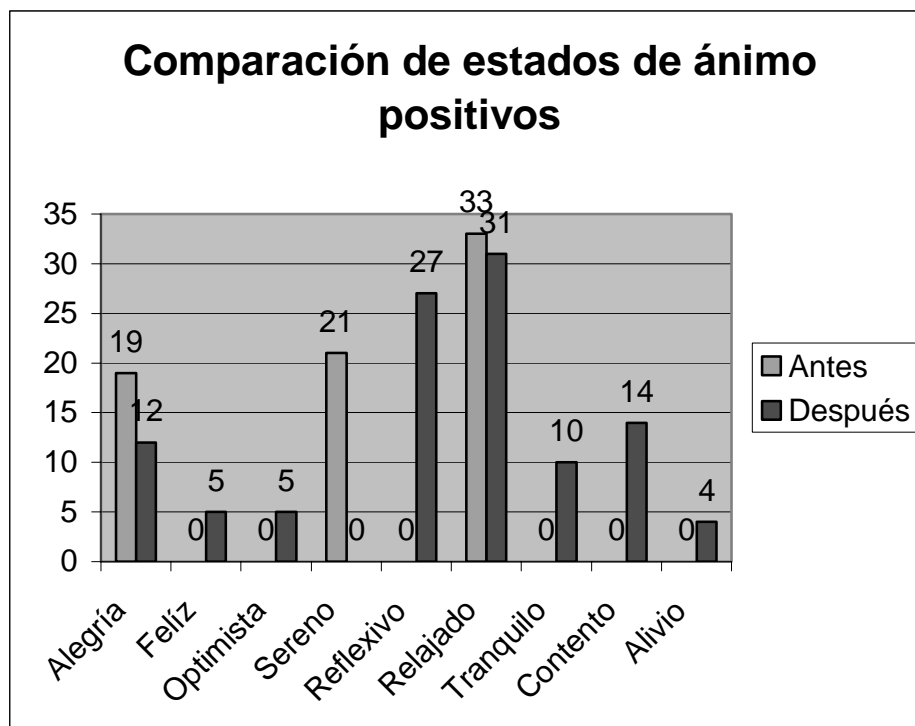


Al comparar los datos de las gráficas 7 (nivel de expectativas previas) y 11 (niveles de cumplimiento o satisfacciones posteriores), se obtuvo el siguiente resultado: la expectativa de pasarla bien, comparada con la experiencia positiva aumenta un 5 %, la de pasarla mal comparada con la experiencia negativa disminuye un 7 % y la duda entre no saber si la expectativa/experiencia es positiva o negativa aumenta un 3 %.

Tabla comparativa correspondiente a la gráfica No. 22.

	Antes	Después	Diferencia efectiva	Modificación
Voy a pasarla bien/ la pasé bien	67 %	72 %	5 %	Aumentó
Voy a pasarla mal/ la pasé mal	10%	3 %	7 %	Disminuyó
No sabe/ no responde	23 %	25 %	2 %	Aumentó

Gráfica No. 23.

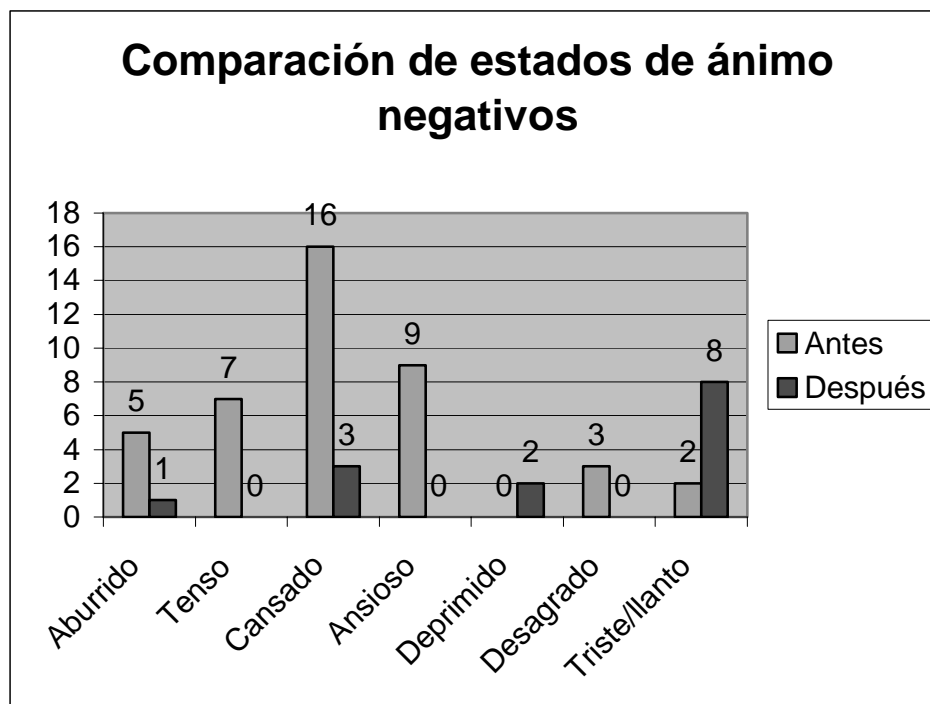


Al comparar los datos de las tablas 8 (nivel de expectativas emocionales positivas), 10 (identificación previa de estados previos de ánimo positivos), 20 (identificación posterior de satisfacciones emocionales positivas) y 21 (identificación posterior de estados emocionales positivos), encontramos que, entre la fase precomunicativa y la postcomunicativa, de 9 estados de ánimo positivos, 3 disminuyeron y 6 aumentaron.

Tabla comparativa correspondiente a la gráfica No. 23.

	Antes	Después	Diferencia efectiva	Modificación:
Alegría	17 %	11 %	6 %	Disminuyó
Felicidad	0.0%	5 %	5 %	Aumentó
Optimismo	0.0%	5 %	5 %	Aumentó
Serenidad	19 %	0.0%	19 %	Disminuyó
Reflexión	0.0%	25 %	25 %	Aumentó
Relajamiento	30.0%	28 %	2 %	Disminuyó
Tranquilidad	0.0%	9 %	9 %	Aumentó
Contento	0.0%	13 %	13 %	Aumentó
Alivio	0.0%	4 %	4 %	Aumentó

Gráfica No. 24.

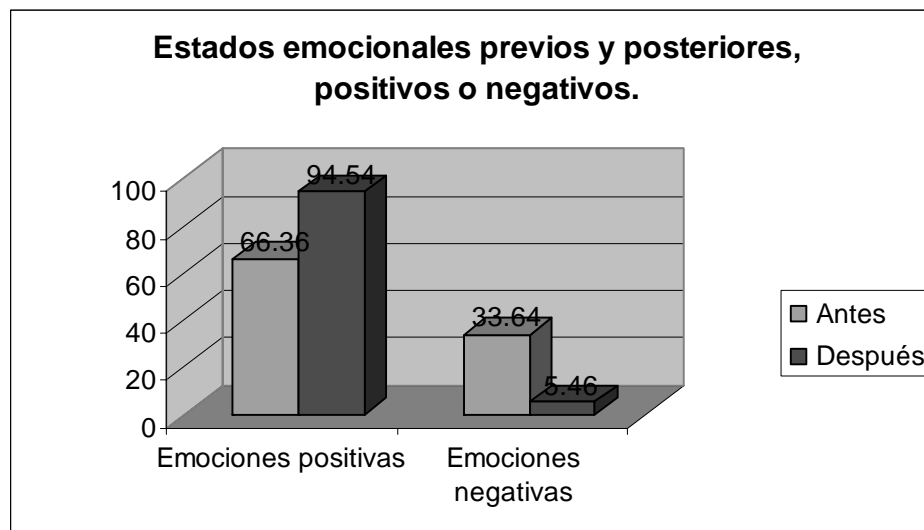


Al comparar los datos de las tablas 9 (nivel de expectativas emocionales negativas), 10 (identificación previa de estados de ánimo negativos), 20 (identificación posterior de satisfacciones emocionales negativas) y 21 (identificación posterior de estados de ánimo negativos), encontramos que, entre la fase precomunicativa y postcomunicativa de 7 estados de ánimo negativos, disminuyeron 5 y aumentaron 2.

Tabla comparativa correspondiente a la gráfica No. 24.

	Antes	Después	Diferencia efectiva	Modificación
Aburrimiento	5 %	1 %	4 %	Disminuyó
Tensión	6 %	0.0%	6 %	Disminuyó
Cansancio	15 %	3 %	12 %	Disminuyó
Ansiedad	8 %	0.0%	8 %	Disminuyó
Depresión	0.0%	2 %	2 %	Aumentó
Desagrado	3 %	0.0%	3 %	Disminuyó
Tristeza/llanto	2 %	7 %	5 %	Aumentó

Gráfica No. 25.



Al comparar los datos de las gráficas 10 (estados de ánimo previos) y 21 (estados de ánimo posteriores), se demuestra que después de la representación teatral aumentaron las emociones positivas en un 29 %, por lo tanto descendieron las emociones negativas también en un 29 %.

Tabla comparativa correspondiente a la gráfica No. 25.

	Antes	Después	Diferencia efectiva	Modificación
Estados de ánimo positivos	66 %	95 %	29 %	Aumentó
Estados de ánimo negativos	34 %	5 %	29 %	Disminuyó

4.4. Discusión de resultados

A continuación se presenta la confrontación de los resultados obtenidos en el trabajo de campo, con las teorías de los efectos incluidas en la parte bibliográfica.

El público que participó en la muestra del presente estudio, proporcionó datos que permitieron determinar la validez o refutación de las teorías relacionadas con los efectos de la comunicación social:

- ✓ La de Durand (1985), establece que los efectos de la comunicación social, influyen en las opiniones, actitudes o comportamientos del receptor. Así también la de Maletzke (citado por Klapper 1974), con relación a los efectos en las opiniones y actitudes, que se centran en las inclinaciones y sentimientos, prejuicios, aprensiones, nociones preconcebidas, ideas, convicciones y temores que experimenta una persona, y utiliza para emitir juicios de valor o determinar sus hábitos de comportamiento. Al comparar estas teorías con los datos de las gráficas 7, 11 y 22, se comprueba que al asistir al teatro, se realiza una decisión, que implica escoger una obra, crearse expectativas acerca de la misma, asistir a ella y valorar sus resultados.
- ✓ La de McQuail (1969), cuando establece que la comunicación es un proceso, en el que un emisor-comunicador, transmite estímulos para modificar el comportamiento de otros individuos o receptores, relacionados a las emociones, ideas, actitudes y sentimientos; su propósito es influir y afectar intencionalmente el comportamiento de otros. Esta teoría se comparó con la puesta en escena y los afiches promocionales de las dos obras utilizadas en esta investigación. Por sus características, se evidencia que en los dos montajes existe intencionalidad de provocar efectos en el espectador. Lo cual comprueba dicha teoría.
- ✓ La de Maletzke (citado por Klapper 1974), relacionada con la teoría de los efectos en la órbita emocional, que se producen generalmente en la fase postcomunicativa. Cuando el perceptor ha logrado cierta identificación con el mensaje, lo compara con su propia vivencia y se percata que otros seres sufren o viven en igualdad de condiciones a su existencia. Esta teoría se comparó con los datos aportados en las gráficas 20 y 21 y se comprueba, pues un espectador en la fase posterior a la representación teatral es capaz de identificar las emociones inferidas por ésta.
- ✓ La teoría de las fases de la comunicación de Maletzke (citado por Klapper 1974), quien las define como, los procesos que se operan en el perceptor, en virtud de la comunicación social y comprende, las tres fases que debemos distinguir en el encuentro del ser humano con los mensajes de la comunicación social: la fase

precomunicativa, la propiamente comunicativa y la postcomunicativa. Esta teoría se comparó con los datos obtenidos en los dos cuestionarios utilizados y queda plenamente comprobada, pues han servido de guía para este trabajo de campo, el cual debió ser planificado para realizarse en estas tres fases de acuerdo con lo pertinente para cada una de ellas.

- ✓ La de Pavis (1998), quién señala que la percepción debe distinguirse de la recepción y se conforma de los procesos cognoscitivos, intelectuales y hermenéuticos que tienen lugar en la inteligencia del espectador y sus cinco sentidos, inclusive en lo visual, lo sonoro, lo táctil, lo olfativo, lo gustable, lo sensible, lo gestual y lo psicológico. Esta teoría se comparó con la puesta en escena de cada una de las dos obras que se utilizaron en esta investigación, y se comprueba parcialmente, pues aunque se obtuvo información acerca de un estado de reflexión en el espectador después de la representación teatral, lo que supone un efecto cognoscitivo. Sin embargo, no pudo comprobarse las cuestiones relacionadas a tres aspectos sensitivos tales como lo táctil, lo olfativo y lo gustable.

- ✓ La de Marco de Marinis (citado por Kowsan 1997), quien afirma que, es imposible separar los aspectos cognitivos de los elementos emotivos, y mucho menos oponerlos unos a otros. Y define la experiencia teatral, como el conjunto de procesos perceptivos, interpretativos, emotivos y evaluativos, todos integrados e interrelacionados entre sí. Esta teoría se comparó y comprobó con el ordenamiento lógico, que permitió organizar y estructurar la presente investigación con el siguiente orden de ideas: Percepción - interpretación – emoción – evaluación.

"La tragedia es una imitación de una acción seria, completa y de cierta magnitud, que afecta, por medio de la compasión y el temor, la catarsis adecuada de las emociones."

Aristóteles.

Conclusiones

1. La comunicación teatral, produce al menos tres clases de efectos intencionales/no intencionales en el espectador: a) las expectativas (lo que se espera), que se producen en la fase previa a la exposición del hecho teatral (fase precomunicativa); b) la percepción, identificación e interpretación de significantes y significados por medio de códigos, signos y mensajes teatrales de manera simultánea a la representación teatral (fase comunicativa); y c) las emociones, sentimientos, catarsis, ideas y reflexiones, que se producen por estímulos simultáneos a la representación teatral, que logran identificarse y valorarse inmediatamente después de la misma (fase postcomunicativa).

2. Las expectativas del público en la fase previa a la exposición al hecho teatral (fase precomunicativa), están fundamentadas en ocho aspectos esenciales:

- a. El contacto o conocimiento previo del espectador acerca del medio teatral, tanto su acervo de lectura (texto), como su asistencia a representaciones artísticas (puesta en escena);
- b. La curiosidad por el medio, si no existiere contacto o experiencia previa;
- c. Los gustos particulares, juicios de valor y el criterio individual de cada persona (experiencia estética);
- d. La orientación que puede generarse por medio de la crítica teatral o la difusión de los medios de comunicación;
- e. La recomendación de otros espectadores que hayan presenciado previamente dicho espectáculo;
- f. El título o nombre de la obra, si este es considerado atractivo o conocido (si dice o significa algo para alguien);
- g. El tema de la obra (si identifica o familiariza algo con alguien); y
- h. Si el espacio teatral donde se presenta, la compañía que produce el espectáculo, o bien el autor, director o determinado actor o actriz poseen prestigio y reconocimiento.

3. Para establecer el cumplimiento de las expectativas generadas en el espectador, es necesario confrontarlas con sus satisfacciones después de finalizada la representación teatral. En el presente estudio, la comparación realizada comprobó que las expectativas, sí fueron satisfechas por las obras presentadas al público.

4. Los estados de ánimo del público, previos a la representación teatral son heterogéneos. En el presente caso, resultaron 66 % positivos y se definieron con estados de relajamiento, serenidad y alegría; y sólo 34 % resultaron negativos, definidos como estados de cansancio, ansiedad, tensión y aburrimiento. Aunque también es importante señalar que la audiencia puede venir arrastrando al teatro, un estado de ánimo derivado de preocupaciones, problemas o estrés, que puede condicionarlo a favor o en contra del espectáculo, sin embargo el teatro puede modificar sus estados emocionales.

5. Los estados de ánimo del público, posteriores a la representación teatral, también son heterogéneos. En el presente caso, resultaron 95 % positivos y se definieron como estados de relajamiento, reflexión, contento, alegría, tranquilidad y optimismo; y sólo 5 % resultaron negativos, definidos como estados de cansancio, depresión y aburrimiento.

6. Dentro de las emociones positivas del público, identificadas posteriormente a la representación teatral, se consignan valores definidos como estados de reflexión, esto indica que se producen emociones relacionadas al plano cognoscitivo, por lo tanto la representación teatral estimula la generación de ideas por parte del espectador.

7. Al comparar las experiencias del público, previas y posteriores a la representación teatral, se comprobó que en el presente caso, los estados emocionales positivos tuvieron un incremento del 29 %, mientras que los estados de ánimo negativos tuvieron una disminución del 29 %. Lo cual indica admitir que el teatro, sí puede modificar los estados emocionales, de forma benéfica para el espectador, lo que se traduce en efectos inferidos, estimulados y provocados por la representación teatral.

8. Los efectos de la comunicación teatral el espectador en los planos, lúdico, glósico, emotivo y cognoscitivo, en las tres diferentes fases de la comunicación, antes, durante y después de la representación teatral, son propios de la comunicación y psicología social. En esta categoría se incluyen: las expectativas, la percepción e interpretación de los códigos, signos y mensajes, la catarsis, las emociones, los sentimientos, las ideas y las reflexiones en el espectador.

Recomendaciones

- Es muy importante continuar con la realización de estudios que se enfoquen en las audiencias, pues se constituyen en destinatarios y consumidores del arte del espectáculo. Se ha demostrado la importancia del espectador en el teatro y por lo tanto, es necesario escudriñar sus deseos, necesidades, puntos de vista, etc.
- Los equipos creadores o elencos de producción artística de espectáculos teatrales se deben a sus públicos, es necesario que realicen mediciones acerca de las opiniones de quienes se acercan a sus salas de teatro, para conocerlos y para mantener vínculos de comunicación extra-escenario. En el teatro, no es posible pensar que la comunicación sea importante, solo mientras dura la representación de la obra.
- Los comunicadores, deben centrar más su atención en los públicos de cualquier clase, ya que dentro de todo proceso de comunicación son siempre los destinatarios finales de los productos comunicacionales y culturales. Como emisores, es necesario demostrar más empatía hacia los sujetos que perciben del otro lado del medio.
- Los comunicadores tienen en el teatro y otros medios de comunicación cultural, un campo bastante fértil, aún no explorado lo suficiente en este país. Es importante y obligatorio acercarse más a los artistas que dentro de cada una de sus especialidades, desconocen cómo pueden ser apoyados para incidir más en formar y poseer nuevos y mejores públicos.
- La Escuela de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de San Carlos de Guatemala, debe fortalecer en sus contenidos curriculares la importancia que el teatro significa para la comunicación social. Hasta el momento la única relación somera que se maneja en algunos cursos de semiología, es mediante los trece signos propuestos por Kowsan, no así en el tema de los efectos de la comunicación teatral en las audiencias. Es indispensable que se incorpore al menos un curso de teatro en todas las carreras técnicas, como una herramienta adicional para aplicar de manera más creativa, todo lo relativo a los procesos de comunicación.

Bibliografía:

- Almorza, J. Antonio. 1984. Influencia del teatro en la formación integral del alumno de educación primaria en tres distritos escolares de la ciudad de Guatemala. Tesis Licenciado en Pedagogía. Guatemala. Facultad de Humanidades. Universidad de San Carlos de Guatemala.
- Ardila, Alfredo. 1980 Psicología de la percepción. México: Editorial Trillás.
- Barrault, Jean-Louis. 1958. Soy hombre de teatro. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Leviatán.
- Bentley, Eric R. 1964. La vida del drama. Buenos Aires, Argentina: Editorial Paidós.
- Berlo, David K. 1979. El proceso de la comunicación, introducción a la teoría y la práctica. Buenos Aires, Argentina: Editorial El Ateneo.
- Bobes, María del Carmen. 1997. Teoría del teatro. Madrid, España: Editorial Arco Libros.
- Biblioteca Temática UTEHA. 1980. Historia del teatro. T.5. México: Unión Tipográfica Editorial Hispano-Americana.
- Calhoun, Cheshire y Solomon, Robert C. 1989. ¿Qué es una emoción? Lecturas clásicas de psicología filosófica. México: Fondo de Cultura Económica.
- Carrera, Margarita. 1995. Mundo Heleno a la luz de Nietzsche y del psicoanálisis. Guatemala: Editorial Oscar de León Palacios.
- Chajón, Flor de María. 2000. El teatro como medio de comunicación y catarsis. Tesis Licenciada en Ciencias de la Comunicación. Escuela de Ciencias de la Comunicación. Universidad de San Carlos de Guatemala.
- Clay L., Henry. 1973. Introducción a la psicología social. Biblioteca Técnica de Psicología. México: Editorial Trillas.
- De Marinis, Marco. 1997. Comprender el teatro, lineamientos de una nueva teatrología. Buenos Aires, Argentina: Editorial Galerna.

- Durand, Jacques. 1985. Las formas de la comunicación. Barcelona, España: Editorial Mitre.
- Eco, Humberto. 1991. Tratado de semiótica general. Barcelona, España: Editorial Lumen.
- Escudero Y., María Teresa. 1990. La comunicación en la enseñanza. México: Editorial Trillás.
- Fischer-Lichte, Erika. 1999. Semiótica del teatro. Madrid, España: Arco Libros.
- Fiske, John. 1984. Introducción al estudio de la comunicación. Colombia: Grupo Editorial Norma.
- Klapper, Joseph T. 1974. Efectos de la comunicación de masas. Madrid, España: Editorial Aguilar.
- Kowsan, Tadeuz. 1997. El signo y el teatro. Barcelona, España: Arco Libros.
- Kristeva, Julia. 1988. El lenguaje ese desconocido, introducción a la lingüística. Madrid, España: Editorial Fundamentos.
- McQuail, Denis. 1979. Sociología de los medio masivos de comunicación. Buenos Aires, Argentina: Editorial Paidós.
- Nietzsche, Federico. 1998. El nacimiento de la tragedia. Madrid, España: Editorial EDAF.
- Núñez A., Fran. 2007. "Teatro y comunicación, una mirada a través de las grandes teorías de la comunicación." *Revista La Ratonera*. España: Número 19. Enero 2007.
- Pavis, Patrice. 2000. El análisis de los espectáculos. Barcelona, España: Paidós Comunicación.
- 1998. Diccionario del teatro. Barcelona, España: Paidós Comunicación.
- Pedroni, Ana María. 1995. Un acercamiento didáctico a la semiología. Texto didáctico. Licenciada en Ciencias de la Comunicación. Escuela de Ciencias de la Comunicación. Universidad de San Carlos de Guatemala.
- Plutchik, Robert. 1987. Las emociones. México. Editorial Diana.

- Sfez, Lucien. 1991. La comunicación. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu Editores.
- Solórzano, Carlos. 1964. El teatro hispanoamericano contemporáneo. México: Fondo de Cultura Económica.
- Talens, J. et al. 1983. Elementos para una semiótica del texto artístico (poesía, narrativa, teatro y cine). Madrid, España: Editorial Cátedra.
- Velásquez R., Carlos. 1999. Semiótica. Teoría de la Mentira. Guatemala: Ediciones de la Posguerra.

Apéndice y Anexos:

- El modelo de instrumento elaborado para captar información del público en el trabajo de campo se compone de dos cuestionarios; el primero de ellos, anexo I, fue utilizado en la fase precomunicativa, antes de la experiencia de la representación teatral, y el segundo, anexo II, es el cuestionario utilizado en la fase postcomunicativa, después de la exposición del público a la representación teatral.
- El anexo III, se refiere a la sinopsis de la obra de teatro “Defendiendo al cavernícola”, utilizada para este estudio.
- El anexo IV, se refiere a la sinopsis de la obra de teatro “Cuando se cierra la puerta”, también utilizada para este estudio.
- El anexo V, contiene el afiche promocional de la obra de teatro “Defendiendo al cavernícola”.
- El anexo VI, contiene el afiche promocional de la obra de teatro “Cuando se cierra la puerta”.

Anexo I

Prueba Piloto. TEST 1. FASE PRECOMUNICATIVA

Instrucciones: Lea detenidamente cada una de las preguntas que se le formulan, coloque una x en la, o las casillas de su elección, dependiendo si se le solicita escoger una o varias opciones.

En las siguientes cuatro preguntas complete la respuesta:

1. Edad:		2. Sexo/Género:		3. Ha asistido alguna vez al teatro:	
		Masculino	Femenino	Sí:	No:

En las siguientes seis preguntas debe escoger una sola opción. Coloque una x en la casilla seleccionada.

4. Su grado de escolaridad es:						
Ninguna	Primaria	Básicos	Diversificado	Técnico Universitario	Grado universitario	
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	
5. ¿Por qué decidió asistir hoy al teatro?						
Deseo experimentar qué es el teatro		Me encanta venir al teatro		He oído hablar antes de este grupo		
Me interesa el tema de la obra		Conozco personalmente a alguien del elenco		Vine acompañando a un familiar o amigo		
Quería hacer algo distinto		Deseaba salir de casa		Me atrae el nombre de la obra		
Había leído la obra previamente		Esta obra es parte de una actividad académica y/o cultural en un curso de mi centro de estudios				
6. En anteriores ocasiones, ¿Cuál de las siguientes razones le ha impedido asistir al teatro?						
Desinterés personal		Falta de información		Alto costo de boletos		
Inseguridad del país		Obras poco interesantes		Tiempo/transporte		
7. ¿Cuál es su expectativa en esta experiencia de hoy?						
Creo que voy a pasarla bien	Creo que voy a pasarla mal	No tengo ninguna expectativa				
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>				
8. Si esta experiencia le resultara positiva, ¿qué emoción cree que va a experimentar?						
Alegría	Conocimiento	Diversión	Esperanza	Inspiración	Alivio	Tranquilidad
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
9. Si esta experiencia le resultara negativa, ¿qué emoción cree que va a experimentar?						
Desagrado	Apatía	Impaciencia	Culpa	Ansiedad	Angustia	Tristeza
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Frustración	Miedo	Aburrimiento	Pánico	Cansancio	Irritación	Depresión
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

En la siguiente pregunta, puede escoger tres opciones y numerarlas del 1 al 3, en donde 1 es lo más importante:

10. ¿Cómo identifica el estado de ánimo en que se encuentra usted en este momento?							
Feliz	Enojado	Deprimido	Alegre	Contento	Optimista	Relajado	Reflexivo
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Alerta	Sensible	Preocupado	Tenso	Aburrido	Ansioso	Tranquilo	Confuso
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Cansado	Pesimista	Angustiado	Triste	Molesto	Divertido	Sereno	Irritado
<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

¡Gracias por su colaboración en esta primera parte! A continuación usted presenciara la representación de una obra de teatro. Le solicitamos al final, nos otorgue la posibilidad de contestar la segunda parte de la encuesta en la siguiente hoja.

Anexo II

Prueba Piloto. TEST 2. FASE POSTCOMUNICATIVA

Instrucciones: Ahora que usted ha tenido la oportunidad de presenciar una obra de teatro, le suplicamos que proceda a contestar esta segunda parte. Lea detenidamente cada una de las preguntas que se le formulan, coloque una x en la, o las casillas de su elección, dependiendo si se le solicita escoger una o varias opciones.

En las siguientes ocho preguntas debe escoger una sola opción:

1. ¿Qué piensa de esta experiencia de hoy?							
La pasé bien		La pasé mal		No tengo ninguna respuesta			
2. ¿Cree que la obra cumplió sus expectativas iniciales?							
Muy poco		Nada		Totalmente		Más de lo que creí	
3. ¿Pudo usted entender los diálogos?							
Difícil		Fácil		Imposible		Algunas palabras si, otras no.	
4. A usted le parece que la escenografía (decorados) en esta obra, fue:							
Muy creativa		Impresionante		De mal gusto		Le faltaron elementos	
5. La música de la obra le transmitió la sensación de:							
Tranquilidad		Violencia		Sentimientos		Miedo	No la escuché
6. El vestuario de los personajes le pareció importante para:							
Reconocer a los personajes		Distraer la atención		Significar algo		No lo observé	
7. Lo más importante que le transmitieron los personajes fue:							
Enseñanza		Frustración		Valores		Violencia	Afecto
						Angustia	Nada
8. ¿Cree que con esta obra ha cambiado el concepto que usted ha tenido del teatro?							
He mejorado mi opinión				Mantengo la misma opinión			Me ha desmoralizado notablemente

En la siguiente pregunta puede escoger una, varias o todas las opciones:

9. ¿Cuántos de los siguientes signos teatrales pudo percibir en la obra?							
Palabras		Tono de voz		Mímica de rostro		Movimiento de actores	
Gesto		Maquillaje		Peinados		Decorados	
Trajes		Accesorios		Iluminación		Sonidos	Música

En las siguientes dos preguntas debe escoger tres opciones y numerarlas del 1 al 3, en donde 1 es lo más importante:

10. Esta obra:							
Le divirtió						Le disgustó	
Le impactó			Le aburrió			Le confundió	
Le hizo reflexionar			Le hizo llorar			Le causó alivio	
Le motivó			No la pudo comprender			Le desagradó totalmente	
11. ¿Cómo identifica usted el estado de ánimo en que se encuentra ahora?							
Feliz		Enojado		Deprimido		Alegre	Contento
						Optimista	Relajado
Alerta		Sensible		Preocupado		Tenso	Aburrido
						Ansioso	Tranquilo
Cansado		Pesimista		Angustiado		Triste	Molesto
						Divertido	Sereno
							Irritado

¡Gracias por su colaboración en esta encuesta!, su aporte será muy valioso para nuestra investigación.

Anexo III: Sinopsis de la obra de teatro Defendiendo al cavernícola.¹

Esta comedia conocida mundialmente, escrita por Rob Becker, se ha convertido en una intermediaria en el problema de siempre, la mala interpretación entre hombres y mujeres. El cavernícola es ahora un fenómeno mundial que ha ganado el amor de millones de personas en más de treinta países e interpretada en más de quince idiomas.

La obra originalmente se estrenó en San Francisco en 1991 y rápidamente se expandió a la ciudad de Dallas. Después de un año en escena, se estrenó en Washington D.C., Filadelfia y Chicago. En Broadway (Nueva York) realizó alrededor de 700 representaciones en el teatro Hellen Hayes. El Chicago Sun Times la definió como “La graciosa y dulce exploración entre las diferencias de géneros”.

La pieza, es un monólogo intuitivamente cómico que trata, cómo los hombres y las mujeres se relacionan. En el público, un buen número de codazos afectivos se producen durante toda la función y las parejas salen de la mano al final de la obra. El cavernícola también tiene una audiencia leal en el área de terapeutas, siendo vista y recomendada por muchos psicólogos y consejeros.

Viniendo de un pasado de comedia, Becker escribió la obra durante un período de tres años, donde hizo un estudio informal de antropología, prehistoria, psicología, sociología y mitología. Con una comicidad contemporánea, sensibilidad masculina, esta obra profundiza en los temas comunes en las relaciones, que van directamente al sentido del humor.

¹ Con información obtenida del programa de mano de la producción 2008.

Anexo IV. Sinopsis de la obra de teatro Cuando se cierra la puerta.²

Cuando se cierra la puerta, es una obra teatral original de la autora sudamericana Viviana Cordero (Ecuador). Casi todas las mujeres crecen educadas con la perspectiva patriarcal de depender de un hombre. Desde pequeñas, son formadas con la mentalidad de prepararse para el matrimonio, “sueñan con casarse desde chiquitas”, y terminan por creer que así, podrán “adquirir su libertad”. Otras veces también, se les inculca que el amor puede aprenderse con la convivencia; después, una gran mayoría terminan amargadas y frustradas al sentirse “compradas”, como si fueran un objeto de mercancía.

En la mente de cualquier mujer enamorada, se proyecta siempre la imagen positiva de un novio romántico y seductor... pero, después del matrimonio, ¿es esa misma imagen la que un hombre refleja en su esposa, después de una relación fracasada? ¿Es posible que una mujer afronte y desempeñe con éxito una relación maternal o de pareja, después de haber sido maltratada por quien ama? ¿Puede por el contrario, sentirse dichosa la mujer que adopta como filosofía de vida, permanecer soltera?

La historia se desencadena en una casa en la que una familia se ha desintegrado paulatinamente; subsisten allí, dos mujeres de diferente posición socioeconómica, dándose cuenta que finalmente han quedado completamente solas y que sus vidas carecen de sentido. En medio de sus intentos por entender sus vivencias, surgen del pasado recuerdos que las acusan y atormentan; ambas se enfrentan cara a cara con sus diferencias psicosociales, hasta llegar a confrontar el terrible secreto que comparten y del cual no han hablado nunca; espectros que han terminado por marcar y encadenar sus vidas.

Aquí, la lucha de clases pesa mucho menos que la dolorosa lucha interna que los humanos vivimos todos los días para comprender mejor que, aunque con complicadas diferencias, hemos nacido para reír, llorar y amar, pero sobretodo que, detrás de una puerta que se cierra, cuando algunos se nos van, existe también una ventana abierta para ver que, en nosotros, la esperanza de la vida, siempre continúa.

² Con información obtenida del programa de mano de la producción 2008.

Anexo V. Afiche promocional de la obra "Defendiendo al cavernícola".

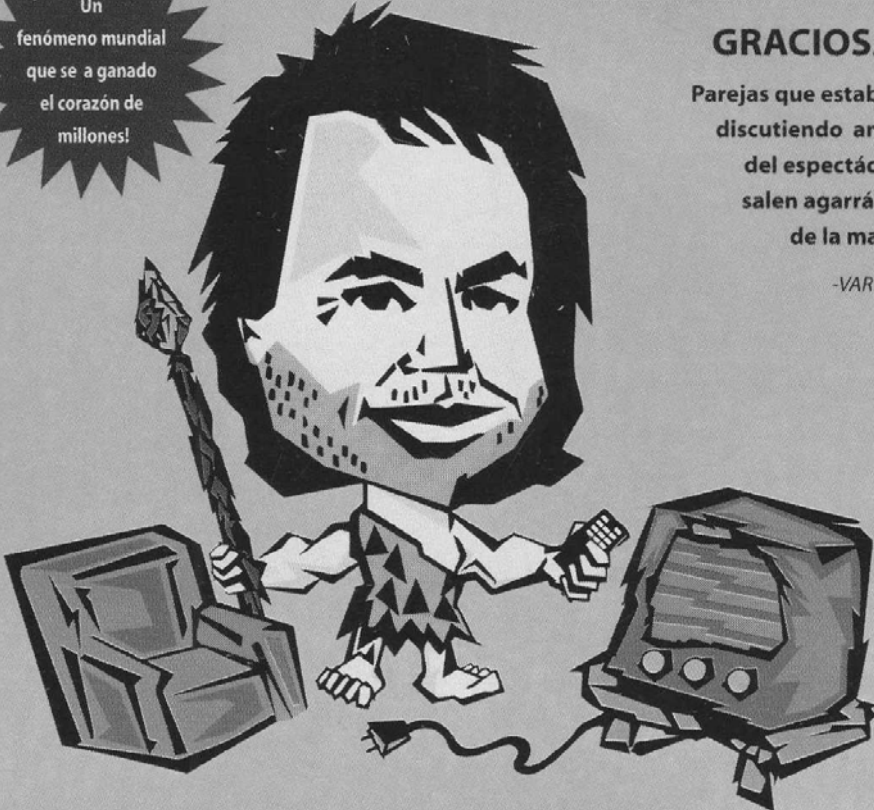
El monólogo con más representaciones en la historia de Broadway!

Un fenómeno mundial que se a ganado el corazón de millones!

"VERDADERAMENTE GRACIOSA"

Parejas que estaban discutiendo antes del espectáculo salen agarradas de la mano.

-VARIETY



DEFENDIENDO AL CAVERNICOLA

Una comedia que honra y celebra las diferencias entre hombres y mujeres

ESCRITA POR ROB BECKER
TRADUCIDA Y PROTAGONIZADA POR JUAN DIEGO RODRIGUEZ
DIRECCION: NANCY MORALES Y PETER MARTINEZ

DefendingTheCaveman.com

Anexo VI. Afiche promocional de la obra de teatro “Cuando se cierra la puerta”.

**¡3 semanas de aplausos y ovaciones!
¡Una historia que desata emociones!**



FORUM
Teatro Producciones
presenta:



**Cuando
se cierra
la puerta**

**Dos realidades distintas,
confrontadas por un terrible secreto...
de Viviana Cordero (Ecuador) con la actuación de:
Margarita Kénéfic y Marisabel González
Dirección: Edgar Hernández Castro**

Teatro de Cámara 
Centro Cultural Miguel Angel Asturias
viernes y sábado 20:00 hrs.
domingo 17:00 hrs. Admisión Q50.00